This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

GerL
312
355

WIDENER
HN ZTZP Z

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Ger L 312.355

Harvard College Library

FROM THE

MARY OSGOOD FUND

"To purchase such books as shall be most needed for the College Library, so as best to promote the objects of the College."

Prolog und Epilog

im deutschen Drama.

Prolog und Epilog

im deutschen Drama.

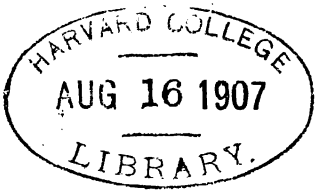
Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Dichtung

von

Edwin Zellweker.

LEIPZIG UND WIEN.
FRANZ DEUTICKE.
1906.

Ger L 312.355
~~465 $6.14~~
2



Mary Osgood fund

Verlags-Nr. 1201.

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

Vorwort.

Schaffen und Betrachten, Kunst und Kritik zogen stets dieselbe Bahn, der erste Schaffende war der erste Betrachtende, der erste Künstler der erste Kritiker, der zweite war das Publikum. Die zwischen beiden bestehende Kluft auszufüllen, war notwendig, denn der erste Wunsch und das erste Recht des Schaffenden ist verstanden zu werden, das erste Bedürfnis und die erste Pflicht des Betrachtenden verstehen.

In der dramatischen Kunst aller Völker, solange sie sich in der Entwickelung befand, dienten der Verständigung zwischen Schaffenden und Betrachtenden, zwischen Künstler und Kritiker, zwischen Dichter und Zuschauer Teile der Dichtung, welche mit dem Kern derselben mehr oder weniger lose verbunden, die besondere Aufmerksamkeit des Publikums durch ihre Stellung zu Beginn oder Schluß des Werkes unbedingt erregen mußten — Prolog und Epilog.

Diese Teile des Dramas, soweit sie das Verständigungsmittel des Dichters bilden, will ich in den Kreis meiner Betrachtung ziehen.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
I. Kapitel: Das geistliche Drama bis zum Beginn der Reformation	1
II. Kapitel: Das Fastnachtspiel um das Jahr 1500	21
III. Kapitel: Das Schauspiel der Reformationszeit	32
IV. Kapitel: Das Drama Hans Sachsens, Herzog Julius' von Braunschweig und Jakob Ayrers	77
Schlußwort	92
Anmerkungen	94

I. Kapitel.

Das geistliche Drama bis zum Beginn der Reformation.

Solange das deutsche Drama — in nationalem, nicht in sprachlichem Sinn — sich in lateinischer Sprache in der Kirche streng begrenztem Gezirk abspielte, fehlte jede Art von Pro- oder Epilog.

Man vergleiche die Osterfeiern von Klosterneuburg[1]) und die an derselben Stelle gedruckten, zeitlich parallelen französischen Osterfeiern, die von Gustav Milchsack[2]) angeführten Feiern und die Osterfeiern von St. Lambrecht[3]) und Wien.[4]) Ebendasselbe Bild bieten die Weihnachtsspiele, so das Benediktbeurer[5]) und das von Karl Weinhold angeführte.[6]) Prolog und Epilog fehlen auch in dem ganz lateinischen Freisinger ordo Rachelis,[7]) in dem ordo de Isaac et Rebecca,[8]) in dem Einsiedler Nikolausspiel[9]) und im Tegernseer Antichristspiel.[10]) Ebenso in dem schon deutsche Stellen enthaltenden Erlauer ludus in cunabilis Christi,[11]) dem Erlauer ludus trium magorum,[12]) der Erlauer visitatio sepulchri in nocte resurrectionis,[13]) dem Benediktbeurer ludus paschalis,[14]) dem Spiel von den Leiden Christi in Hoffmanns Fundgruben[15]) und dem Straßburger Dreikönigspiel.[16]) Auch die Marienklagen[17]) haben keinen Prolog, ihr geringer Gehalt an Handlung verlangte keinen solchen; nur bei zweien[18]) ist er zu finden.

Der Inhalt dieser Stücke war durch den Gottesdienst bekannt und bedurfte keiner Erläuterung, denn der Zuseher wußte, was an jedem Fest als Augenweide geboten würde. Auch der Dichter trat als Geistlicher, der sein Werk nie und nimmer als Kunstwerk betrachtete, dem die Darstellung nur als Lockmittel,

die Lässigen im Gottesdienst in die Kirche zu führen, als Erläuterung des gesprochenen Wortes diente, gar nicht hervor, er hatte kein Bedürfnis, sich mit dem Zuseher zu verständigen, denn der Dichter fühlte sich nicht als Künstler und den Beschauer nicht als Kritiker.

Beachtenswert ist es, daß diese Darstellungen fast durchwegs mit einem Chorlied der Teilnehmenden schlossen. Das „te deum laudamus" oder „Christ ist erstanden" war der stimmungsvolle Abschluß. Jede Nervenspannung strebt nach Entlastung, und diese Lieder gaben der zusehenden Menge Gelegenheit sich ihrer starken, drängenden Gefühle durch das Wort, den Gesang, zu entledigen. Daß ein Lied ein Drama beschließt, kommt seit der Antike immer wieder vor, aber je mehr das Selbstgefühl des Dichters in diesem rege wird, desto mehr nimmt er alle Wirkung, die positive und die negative, die an- und abspannende in seine eigenen Hände, er erregt den Beschauer im Drama selbst, er mildert die Wirkung und nützt sie zu seinen Zwecken im Epilog.

Weil aber das Publikum an den Darstellungen großen Geschmack fand, wurde, was früher nur Illustration der kirchlichen Kultushandlung gewesen, Selbstzweck. Allmählich wuchs der Umfang der Stücke, weitere Kreise zog die dargestellte Handlung und der Schauplatz war nicht mehr die Kirche, sondern ein Platz vor derselben oder der Markt. Diese veränderten Verhältnisse bedingten auch eine Umformung der äußeren Gestalt der Dramen. Der größere und kompliziertere Inhalt der Stücke war nicht mehr so bedingungslos verständlich, das noch nicht theatergebildete Publikum brauchte eine Interpretation der äußeren wie der inneren Handlung, und die noch mangelhafte Darstellungskunst und Technik des Dichters bedurfte der Wendung ad populum um der dramatischen Behandlung Schwierigkeiten bietende Stellen doch zur Kenntnis zu bringen. Endlich hatte man den ursprünglichen Zweck der Darstellungen doch nicht ganz vergessen. Früher hatte die Predigt das Evangelium erläutert, man hatte die kleinen Spiele in der Kirche hinzugefügt, um den Gläubigen so recht das geliebte Kind der Religion — die Moral ans Herz zu legen. Bei dem erweiterten Umfang war dieser Vorgang nicht mehr möglich, über dem Schauen und Hören hätten alle Zuhörer die Moral der Sache, die vorher bei einschläfernder Predigt vorgebracht

wurde, sicherlich ganz vergessen, und um das zu verhindern, deduzierte man einfach die Moral im nachhinein aus der Darstellung, dem Drama, was noch viel stärker auf die erschütterten Gemüter wirken mußte als die Anknüpfung derselben an das bloß gelesene Evangelium.

All die Erklärungen und Reflexionen, die nun der Dichter auf dem Herzen hatte, konnte er nicht selber dem Publikum zu Gehör bringen, denn diesem gegenüber hätte er nicht die genügende Autorität besessen. Der Dichter trat noch immer viel zu weit hinter seinem Werk zurück, um öffentlich hervortreten zu können, abgesehen davon, daß er ja nicht stets bei der Aufführung der weit verpflanzten Dramen zugegen sein mußte. Es ergab sich die Notwendigkeit, alle Erklärungen und Ermahnungen einer bestimmten Person in den Mund zu legen, die dem Zuseher gegenüber eine bestimmte Autorität besaß, der Bote Gottes — ein Engel, der Bote der weltlichen Obrigkeit — der Ausrufer oder Herold, ein Heiliger oder Kirchenlehrer.

Ein Einschieben der vom Dichter gewünschten Stellen hätte wenig Zweck gehabt, denn naive Menschen — aus denen ja das damalige Publikum durchaus bestand — befinden sich heute noch im Theater wie in einem Rausch, sie sehen sich in einer anderen Welt und trockene Erklärungen würden nur stören, aber nie wirken. Die Klugheit des Künstlers versetzte also die Stellen, welchen er besonderen Nachdruck zu verleihen wünschte, an den Beginn oder Schluß der Darstellung, wo die Erregung noch nicht vorhanden oder bereits im Schwinden begriffen war. Nur wenn das Drama sehr umfangreich war und er fürchtete zu viel vom Gedächtnis seiner Hörer zu verlangen, wurden die erwähnten Stellen zwischen zwei natürliche Abschnitte des Spieles eingeschoben, es zeigt sich neben dem Prolog und Epilog noch ein Prolog einzelner Akte oder Szenen.

Der Prolog zunächst vertrat nicht nur den Theaterzettel, da er Titel und Personen — was sich in jener Zeit mit der Inhaltsangabe des Stückes deckt — angibt, er vertritt auch den Vorhang. Wie dieser immer, hält er mitunter den Raum für die Darsteller frei und sein Beginn zeigt wie das Aufziehen des Vorhanges den Beginn der Handlung an, und in seiner unbeabsichtigten, aber doch gefühlten Wirkung als stimmungmachender Faktor vertritt er die heute diesem Zwecke dienende Musik.

Im Innsbrucker Maria Himmelfahrtsspiel[19]) sagt der Präkursor zu den Zuschauern:

„Nu hort ir lieben leute al,
waz man hye begynnen schal
hy kompt got mit sinen engeln schone.
— — — — — — — — —
nu wicht em mal glich
beyde arm und rich,"

im Wiener Osterspiel[20]) sagt der Präkursor zu Beginn:

„Hüt und tret mir aus dem wege,
dass ich meine sache vorlege",

im Alsfelder Passion[21]) sagt der Proklamator

„ich will uch vorkündigen en gebott
das der her schultheys thut,"

nämlich den Platz frei zu halten, wobei er gleichzeitig die Strafe im Falle einer Widersetzlichkeit androht. Aber auch, wenn derartiges nicht ausdrücklich im Texte stand, war der Prolog selbstverständlich ein Zeichen, den Platz für die Aufführung zu räumen. — Hatten die Schauspieler ihren Platz eingenommen, so folgte gemeinhin die Aufforderung, stille zu sein und aufzumerken. Eine ganz besondere Gruppe sind hier die Sänger der Silete, denn diese Formel — es war schließlich nur mehr eine ganz erstarrte Formel — hatte eigentlich weniger die Aufgabe, zum Stillschweigen aufzufordern — denn sie wurde ja in lateinischer Sprache gesungen, mußte also ihren Zweck viel weniger als gesprochenes Deutsch erfüllen, sondern diente vielmehr zur Szenenabteilung, vertrat also ebenfalls den Vorhang.

Gesungen wurde das silete stets von den Engeln — mitunter auch pueri im Text genannt — weil ja die Engeln von Knaben dargestellt wurden. So in der Dirigierrolle des Frankfurter Passions,[22]) V. 1, surgant pueri clamantes silete; St. Gallner passion,[23]) 51, iterum angeli silete, 112, 973; Innsbrucker Maria Himmelfahrtsspiel,[19]) 45, angeli silete; im Spiel von der heil. Katharina,[24]) S. 160, Tunc angeli canunt: silete und öfter; im Wiener Passion,[25]) 1, Primo duo pueri cautant: silete, 36, 279, 507; im Spiel von den zehn

Jungfrauen,[26]) S. 18, angeli: sile, S. 19, 20, 22, 27; Alsfelder Passion,[21]) 1, angeli canunt: silete, 1255, 1307, 4150; hessisches Weihnachtsspiel,[27]) 217; Donaueschinger Passion,[28]) 1711; Egerer Passion,[29]) 5514, angeli: canunt, silete; Erlauer Osterspiel,[30]) 1, primo cantant angeli: silete, 247; Frankfurter Passion,[31]) 1, et primo angeli cantant: silete; Spiel von Maria Magdalene[32]) primo angeli canunt: silete, 310; Wiener Osterspiel,[20]) S. 303, 11, nu singt man: silete, 307, 23, die Engel singen: silete; Friedberger Passion:[33]) angeli silete, 1.

Nicht ersichtlich, wer das silete singt, bleibt nur im Spiel von der heil. Dorothea,[34]) S. 285, 1; Donaueschinger Passion,[28]) 1, und St. Gallner Christi Himmelfahrtsspiel,[35]) 1. — Jedoch ersieht man aus den beiden Stellen im Wiener Osterspiel (siehe oben), daß auch, wenn sie nicht direkt angegeben werden, doch nur Engel gemeint sein können. Darauf weist auch die geringe Anzahl der unklaren Stellen und der Umstand hin, daß an den klaren nur Engel das silete singen.

Außerdem wird das Publikum durch die Prologe zu Stillschweigen und Aufmerksamkeit aufgefordert, und zwar ist kein einziger Prolog zu finden, in dem das nicht geschieht. Die zusehende Menge war eben noch nicht diszipliniert genug und der freie Platz, auf dem gespielt wurde, trank den Schall. Nur bei größter Ruhe und angestrengtester Aufmerksamkeit der Zuschauer konnte man sich verständlich machen.

Eine weitere Notwendigkeit war die mehr oder minder genaue Angabe der Fabel des Dramas. Die epische Einleitung mußte die sonst mitunter unverständlichen Vorgänge vorweg erzählen. Zwar ging dabei viel an Spannung verloren, aber der eigentliche Zweck — moralische Erbauung — wurde doch erreicht. Auch die aufs höchste gespannte Neugier der Spektatores ließ sich gerne die prickelnde Nervenspannung der Ungewißheit nehmen, um nur sobald als möglich den Inhalt der Darstellung zu erfahren. Bis ins 18. Jahrhundert finden wir ja noch auf den Theaterzetteln gedruckte Inhaltsangaben und die umfangreichen Titel und mehrteiligen Untertitel auf den Ankündigungen landfahrender Schmieren sind die letzten Ausläufer dieses Brauches. So wird der Prolog mit seinen Angaben über das zu erwartende Schauspiel zu einem höchst ausführlichen Theaterzettel — und der heute noch gebräuchliche gedruckte war der Tod des gesprochenen.

So gibt der Präkursor im Innsbrucker Maria Himmelfahrtsspiel[19]) vor dem ersten Akt nur an:

„hy kompt got mit sinen engeln schone
der ist der gerechten eyn crone"

und später (V. 44 bis 56) ein Engel den Inhalt in ziemlich unvollständiger Weise; vor dem zweiten Akt bringt der Präkursor vollständig in 80 Versen die Inhaltsangabe. Vor dem dritten Akt deklamiert wiederum ein Engel 10 Verse:

„nue hort arem und rich
man sal nue spillen bedutiklich"

wie Maria begraben wurde, also wieder ziemlich oberflächlich. In ähnlicher Weise beginnt der vierte und fünfte Akt mit einem Engelsprolog von etlichen 20 Versen. Eine genauere Angabe war wohl nicht notwendig, da die Einzelangaben vor jedem Akt dem Gedächtnis und Verständnis des Publikums genug zu Hilfe kamen.

In raschen Zügen teilt der Präkursor den Inhalt des Wiener Osterspieles[20]) — in 29 Versen, wovon viele auf humoristische Exkurse kommen — mit. Ebenso der Proklamator am ersten, zweiten und dritten Tag im Alsfelder Passion,[21]) am ausführlichsten am zweiten Tag. Angedeutet ist die Inhaltsangabe in der Frankfurter Dirigierrolle,[22]) wo es (S. 340) heißt:

„Hoc clamore (sc. silete) finito Augustinus proponit sermonem qui sequitur,"

derselbe Kirchenlehrer tritt zu wiederholten Malen im St. Gallner Passion[23]) neben seiner Rolle als Prologist des Ganzen auf, z. B. Vers 204 f., 308 f., 390 f., 541 f., 592 f. und 752 f. 1069 f. Im Wiener Passion[25]) spricht Luzifer nur:

„ir sult alle stille wesen
sô muget ir von gote horen unt lesen"

und in dem Mysterium von den zehn Jungfrauen[26]) heißt es:

„lazt uch kunt tuon,
von deme liben gotis son,
Jhesu Christ
wy suocze syn name czuo nennen ist."

Im hessischen Weihnachtsspiel[27]) gibt der Proklamator den Inhalt in großen Zügen an, genauer der Proklamator und sein Knecht im Donaueschinger Spiel.[28]) Im Egerer Passion[29]) gibt der Präkursor an jedem Tag den Inhalt des aufzuführenden Spielteiles. Im Frankfurter Spiel[31]) vom Jahre 1493 gibt Augustinus eine flüchtige Inhaltsangabe, wird durch Weissagungen Davids und Isaaks unterbrochen und fährt Vers 79 fort:

„Dis hort, ir seligen gottes kint,
die hude hie gesament sint:
wie David der Konig here
Cristus doit und siner ere
hait ordinglichen vorgesait
und in der warheit ußgeleit."

Derartige Pro- oder Epiloge der Szenen finden wir noch Vers 133 f., 161 f., 207 f., 259 f., 313 f., 413 f., 489 f., 545 f., 630 f., 656 f., 744 f., 772 f., 788 f., 798 f., 824 f., 882 f., 966 f., 1268 f., 1407 f., 1661 f., 1761 f., 1904 f., 2196 f., 2253 f., 2671 f. Beachtenswert ist es, daß, obwohl das Stück 4408 Verse hat, Augustinus bei Vers 2671 zum letztenmal auftritt, nämlich vor dem Tod des Judas, von der Zeit da Christus das erstemal zu Pilatus geführt wird bis zur Grablegung nicht mehr. Daß während der eigentlichen Passion der Interpret fehlt, wird nicht befremden, wenn man bedenkt; daß dieser Teil viel bekannter, daher dem Verständnis näherstehend sein mußte, als die vorher einzeln vorgeführten Wundertaten und deshalb des Erklärers nicht bedurfte, außerdem hätte das fortwährende Dreinreden des gravitätischen Kirchenvaters die beklommene Stimmung und damit die Wirkung der hochtragischen Teile bedeutend gestört. In Kürze teilt der, qui proponit ludum, den Gegenstand des Spieles von der heiligen Dorothea[34]) mit; er schließt:

„wie nu vürbaz werde geschehn,
daz werdet ir hören unde sehn."

In fünf Versen wird der Inhalt des St. Gallner Christi Himmelfahrtsspieles[35]) abgetan:

„man wil üch hie betüten
wie unser herre Jhesus Crist
uf zuo himelrich gefaren ist
und wie er sich tete schin
den jüngern und der muter sin."

Im Sterzinger Passion[36]) gibt der Präkursor jeden Tag den Inhalt des Dargestellten ziemlich genau an. Ebenso zwei Engel und der Präkursor im Pfarrkirchner Passion.[37]) Allein am ersten Tag, an den folgenden beiden nicht, spricht der Präkursor im Haller Passion[38]) den Prolog. Dieses spätere Spiel zeigt, wie allmählich die Aufnahmsfähigkeit des Publikums gestärkt war. Während wir in früheren Stücken Prologe vor jeder Szene fanden, welche dem Verständnis des Publikums zu Hilfe kamen, genügt jetzt schon eine Inhaltsangabe für die Handlung dreier Tage, denn solange dauerte der Passion, ein deutliches Zeichen für die fortschreitende Entwickelung des Publikums. Am ersten und zweiten Tag, am dritten aber nicht eröffnet der Präkursor im Brixener Passion,[39]) ebenso eröffnet er das Vorspiel.[40]) Im Innsbrucker Osterspiel[41]) gibt der expositor ludi ziemlich genau den Inhalt des Spieles an, im Sterzinger Maria Lichtmeßspiel[42]) der Präkursor und hier erhalten wir auch Aufklärung über das Kostüm der oft genannten Figur, welches natürlich seine Worte unterstützen mußte, denn es heißt zu Beginn:

> „et primo exit praecursor non larva nec equina barba indutus, set honestis vestimentis, nec vesicas in manu gestans, sed sceptrum vel baculum depictum. Honeste (sic!) incedens loquendo dicat:
>
> Nu hort ir lieben christenleut" etc.

Dieser Prologist trat also mit dem sceptrum, dem Heroldstab, auf und mußte einen durchaus würdigen (honeste!) Eindruck machen. Daß aber der Dichter sich bemüßigt fühlte, das besonders zu fordern, zeigt, daß es Spiele gab, bei denen der Präkursor mit Blasen animalischen Ursprunges (vesica), Maske (larva) und falschem Haar (equina barba) auftrat und das konnten natürlich nur die Fastnachtspiele sein. Daß wir diese Anweisung gerade bei dem Lichtmeßspiel finden, leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß dieses Spiel am Tage des Festes, also am 2. Februar aufgeführt wurde, eine Zeit, die schon dem Fasching angehörte, wodurch eine Verkennung und Verschiebung des eigentlichen Zweckes der Darstellung nahelag, welche der Dichter eben durch diese Anweisung verhindern wollte. Unwahrscheinlich, weil weit hergeholt, erscheint mir Karl Weinholds Auslegung dieser Stelle, welcher sagt:[43])

„An den eigentlichen Schauspielen scheinen diese Mimen (scil. die berufsmäßigen mimi und jogellatores) höchstens als Ein- und Ausschreier oder Vorläufer (proclamatores, praecursores) teilgenommen zu haben;"

— — — — — — — — — — — —

„Beweis dafür gibt das Verbot vor dem Lichtmeßspiel der Debs-Raberschen hs. (Pichler, 99)."

— — — — — — — — — — — —

„Der Gaukelmann mußte sich also in einen ehrsamen Spruchsprecher, sehr oft auch in einen stattlichen Herold verwandeln."

Warum der Berufsschauspieler nur Präkursor werden soll und warum man diese ernsthafte Rolle nicht ebenfalls gleich den anderen einem Bürger gab, sagt Weinhold nicht!

Ausführlich ergeht sich der Archasynagogus im Sterzinger Christi Himmelfahrtsspiel[44]) über den Inhalt des Stückes. Dem Präkursor und drei Jünglingen ist die Inhaltsangabe im Sterzinger Spiel von der Verkündigung[45]) übertragen, dem rector processionis im Künzelsauer Fronleichnamsspiel,[46]) der vorher den Zweck seiner Worte ganz deutlich auseinandersetzt, er erklärt:

„Nu han ich wol vernumen
das ewer ein tail nit versten
was sy sehen vor jn gen
nu wil ich euch mit reymen bedewtten
euch einfeltigen lewtten
das ir merckent destet baß
was bedewt dises vnd das."

Nur kurz läßt sich der „reigierer des spils" im Heidelberger Passion[47]) über den Inhalt des Stückes vernehmen, der im Spiel von St. Jörigen[48]) wohl unter Beeinflussung durch das Fastnachtspiel „ausrieffer" genannt wird, in den beiden Münchener Spielen[49]) heißt er Präkursor. Der Proklamator im Augsburger Passion[50]) erscheint nicht als eigentlicher Prologist, aber sechsmal (S. 25, 34, 50, 59, 68 und 80) im Inneren des Spieles, um den Inhalt einzelner Teile anzugeben. Ganz kurz (10 Verse) faßt er sich im Augsburger Osterspiel.[51]) Im Innsbrucker Fronleichnamsspiel[52]) und

im Rheinauer jüngsten Tag[53]) finden wir keinen Prologisten. Die Personen führen sich selbst ein, indem sie sich vorstellen und formal in einer Wechselrede, de facto aber doch in einer Rede ad populum den Inhalt des Stückes bekannt geben. Sie machen den Eindruck mißlungener Versuche vom Prologisten abzukommen, vielleicht aber zeigen sie nur Übergangsformen vom lateinischen prologlosen Spiel zur größeren neuen Gattung, eine Frage, welche bei der Unmöglichkeit genau zu datieren offen bleiben muß, denn die Sprachformen bezeugen uns zwar eine gewisse Zeit, leicht aber kann ein späterer Dichter das alte Stück sprachlich umgemodelt, die veraltete Technik aber beibehalten haben.

Die bisher besprochenen sind die typischen Bestandteile des Prologes, es gibt aber auch solche, die hie und da auftauchen, aber nicht ständig wiederkehren. So die ausdrückliche Vorstellung der Aktoren im Innsbrucker Maria Himmelfahrtsspiel[19]) zu Beginn des ersten, die Bitte um Christi Beistand zu Beginn des zweiten Aktes, letztere verbunden mit der weiteren Bitte

„daz ir nummer must ersterben,
— — — — — — —
daz helf uns Cristus unser hirre
durch siner marter ere,"

zu Beginn des dritten Aktes die Aufforderung:

„wult ir daz schawen mit uwerme schalle,
dorch got nue seczt uch nyder alle,"

ebenso zu Beginn des vierten:

„dez bit wir uch dorch got den richen,
daz ir uch seczt an dye erden balde,"

und zu Beginn des fünften Aktes die Aufforderung:

„dye selickeyt ist in dem hymmelrich,
dez lobe wir got nue ewiclich."

Die Vorstellung der Mitwirkenden und die Aufforderung niederzusitzen diente natürlich zur Bequemlichkeit und besseren Verständlichmachung, der Hinweis auf die Seligkeit aber dem eigentlichen Zweck des Spieles, der Kirche Lehren recht eindringlich zu gestalten. Denn gewaltig muß die Wirkung gewesen

sein, wenn zur Osterzeit, da der neue Frühling seine grünen Locken schüttelte auf sonnenumglänzten Platz vor einer Menge — die durch religiöse Gefühle viel gewaltiger beherrscht wurde, als es heute möglich wäre — ein Mensch litt und starb, und in dem starken Kontrast zwischen Natur und Darstellung, der an und für sich schon wirken mußte, machten Worte, die den Zweck der ganzen immer wieder aufgerollten Leidensgeschichte betrafen, um so tieferen Eindruck. Humoristisch, weil das von vornherein seine Wirkung tat, faßt der Prologist im Wiener Osterspiel[20]) seinen Beruf; er läßt sich über diesen folgendermaßen aus:

„wer seine sache nicht vorlegen kann,
der nimt ofte schaden daran.
Wer ist gewest nach meinen siten?
Ich wolte daher haben geritten
ein pfert, ane pfenninge mochte ichs gekaufen,
darumbe muß ich zu vusse laufen,"

dann erzählt er:

„wir wollen haben ein Osterspil,
das ist vrolich und kost nicht vil,"

aber, niemand möge spotten — einer der seltenen Ausfälle gegen die Kritik —

„er sei Kunze, Heinrich oder Ott,
Hensel oder Eckehart,
oder Nitsche mit dem großen bart."

Doch ist diese Fassung schon ein Zeichen der Entartung, denn nur, wenn der ernsthafte Ton die Zuschauer langweilte, nahm der Dichter zur, eigentlich unzeitgemäßen, Posse Zuflucht und was hier ein vereinzelter Fall, ist später öfter zu finden. Mit einem Hinweis auf die Leiden, die Christus der Erlösung der Menschen halber erduldet, beginnt auch der Alsfelder Passion:[21])

„darumb sollet ir nu ansehenn
myt innigkeit das schoene spyell
das man hie begynnen well
voun dem lyden vnsers herrenn."

Nach der Inhaltsangabe folgt dann wieder eine fromme Bitte:

„Got gebe das mer das spiel szo triben
das mer got da midde erenn"

und später die Aufforderung, den den Spielern zugewiesenen Platz freizuhalten.

Am zweiten Tag wieder die Aufforderung:

„beweynet Jhesus lyden:
ßo wel uch Got selbers schriben
und laden ewiglichen
in synes vatter riche!"

Im hessischen Weihnachtsspiel[27]) wird für das Schweigen bei der Aufführung Gottes Lohn versprochen:

„das unß daß gesche allirmeist
daß helff uns der heilge geist!"

Das Donaueschinger Spiel[28]) zeigt zweimal (S. 185 und 252) eine Anrufung Gottes, der um Verleihung seiner Gnade gebeten wird. Man war von innigster Frömmigkeit erfüllt und glaubte sich bei einem religiösen Akt. Im Egerer Passion[29]) gibt der Prologist den Zweck der Aufführung an:

„secht die figur mit Fleiße an,
das da von gepessert werdt frau und man."

Am zweiten Tag wird wieder Gottes Lohn für Aufmerksamkeit versprochen, am dritten die Aufforderung niederzusitzen:

„darumb setzt euch wider nider gemein,
das gesehen mag gros und klein
do mit das spil werdt ganz vollendt.
Got bescher uns allen ein seligs endt."

Ebenfalls humoristisch gefaßt ist die Aufforderung aufzumerken und deshalb über größeren Raum verbreitet im Erlauer Maria Magdalenenspiel.[32]) Eine besonders stark ausgeprägte Anrufung des Himmels um Beistand findet sich im Spiel von der heiligen Dorothea;[34])

„des helfe uns Got ze disen dingen,
daz uns alhie müeze wol gelingen,
und diu heilige juncvrou Dorothê,
daz uns der helfe werde mê,
und diu gnade des heiligen geist"

nachdem die allgemeine Begründung

„in allen disen dingen
daz ein ieglich mensche wil beginnen
sô sol er ze dem êrsten got ruofen an
des allerbesten des er kan
daz daz ende werde guot"

vorherging.

Vor dem ersten Spiel des Sterzinger Passions[86]) finden wir die Aufforderung, das Spiel

„last ewch heint nit verdryessen
sunder zw hertzen flyessen
und gedenckt da mit seiner grossen pein,
da mit wir von im nymer geschayden sein"

vor dem zweiten Spiel ebenfalls der Hinweis auf das Leiden Christi

„darumb seydt betrüebt hewt in Got
und treybt daraus nit schimph noch spot,
als man manigen groben menschen vindt:
alspald er enphindt
das ainer in ainem reim missredt
so treybt er daraus sein gespött
und lacht der figur gar. —
Des man nicht tuen solt fürwar"

da durch das dargestellte Leiden Christi

„der es sunst petrachten wil,
vil mer zw andacht wirt bebegt;
wan man es mit wortten redt."

Also ein Ausfall gegen eine Kritik der Schauspieler, welche, ganz dem Geist der Zeit gemäß, die vom Stoff der Darstellung hingerissene Frömmigkeit der Beschauer unterlassen sollte. Diese

Wendung gegen die Kritik charakterisiert diese selbst, man kannte damals noch keine Kritik des Stückes, man fühlte nur, ob die Schauspieler gut oder schlecht spielten, nicht ob das Stück Fehler hatte oder nicht, ob der Dichter ein Talent war oder keines. Darauf folgt wieder die Aufforderung, sich Christi Leiden zu Herzen zu nehmen, um die ewige Seligkeit zu erlangen. Dasselbe finden wir im Pfarrkirchner Passion[37]) und Haller Passion[38]) am Ende des Prologes und dieselben frommen Wendungen im Tiroler Vorspiel.[40]) Seltsam ist die Einleitung im Sterzinger Christi Himmelfahrtsspiel,[44]) in dem der Archasynagogus, der Hohepriester, als Prologist, nachdem er die ganze Vorfabel des Stückes erzählt, erklärt, er glaube die Himmelfahrt nicht, er sähe sie denn, und — darauf wird sie aufgeführt. Im Sterzinger Spiel von der Verkündigung[45]) — also in einem Marienspiel — finden wir die Aufforderung, die heilige Maria zu loben,

„dy aller tugent ain kron trait.
Ir solt sey auch mit andacht rufen an
das sy uns erberiff den ebigen lan
das hellf uns Got der vater in der trinitat
der aller ding gebalt hatt."

Im Künzelsauer Fronleichnamsspiel[46]) verspricht der Prologist Ablaß für aufmerksames Zuhören.

Mächtig waren die Gemüter der Zuseher durch die Aufführungen erregt, den aufgespeicherten Stimmungsgehalt auszuschöpfen, dem Zweck der Spiele, der Ausbeutung dieser erregten Stimmung die Menschen besser — moralisch zu machen, diente der Epilog. Durch den Inhalt aller Spiele, der sich ja immer um die göttliche Tragödie oder mit ihr mehr oder weniger zusammenhängende Vorgänge drehte, war auch die Art der zu ziehenden Moral gegeben. Darum finden wir als typische Epilogwendung des geistlichen Dramas die Aufforderung, Christo für sein Leiden und Sterben dankbar zu sein, diese Dankbarkeit durch ein tugendhaftes Leben zu beweisen, wofür man hinwiederum das Anrecht auf ein ewiges Leben einheimsen würde.

So schließt der Proklamator den ersten Tag des Alsfelder Passions[21]) und ebenso den dritten. In letzterem Epilog, wie in dem am zweiten Tage des Egerer Passions[29]), sind antisemitische

Wendungen eingeflochten, man solle die Juden, weil sie den Herrn töteten, verfolgen. Also eine expansive Art der religiösen Moral des Mittelalters. Die einfache typische Form finden wir im Sterzinger Passion[36]), im ersten und zweiten Spiel und im dritten des Brixener Passions.[39]) In Gestalt einer Bitte finden wir den angeführten Grundgedanken im Sterzinger Maria Lichtmeßspiel.[42]) Maria fordert zu Dankbarkeit dem Erlöser gegenüber im Trierer Osterspiel[54]) auf, und dasselbe Motiv zeigen uns die Worte des Papstes im Epilog des Innsbrucker Fronleichnamsspieles.[52]) Anders muß sich natürlich der Schluß des das freudige Ereignis der Auferstehung behandelnden Wiener Osterspieles[20]) gestalten. Johannes, der Lieblingsjünger Christi, erzählt voll Freude, daß er das Grab leer gefunden habe und die Erlösung vollendet sei, drum

„lobet den selbigen got,
der uns leip und sele gegeben hot.
Mit gesange lobeleich
singe wir alle gleich:
Christ ist erstanden!"

Nachdem der Gesang verstummt und die Engel ihr „silete" gesungen, fordern sie jubelnd zur Besichtigung des Grabes auf:

„wir wellen zu dem grabe gan,
Jesus der wil uferstand.
Ist das war, ist das war,
so sind golden unser har!"

Eine flüchtige Inhaltsangabe des folgenden Tages und die Aufforderung

„gehet heim vnd komet morn widder here"

zeigt der Epilog am ersten Tag des Alsfelder Passions.[21]) Am Ende des dritten Tages fordert der Epilogist zum Heimgehen auf, man solle essen und trinken und um Ablaß beten,

„wer des von Grunde synes herzen begere,
der sprech: amen, lieber gott herre!"

„Hy hat dit spel eyn ende!
Hütt sich vor Lucifer und synen gesellen, daß
sy üch nicht schenden!"

endet das hessische Weihnachtsspiel,[27]) woran noch die Aufforderung, sich an Gesang und Tanz zu beteiligen, die wir im Fastnachtspiel häufig finden, geknüpft wird. Die Gnade Gottes erbittet der Konklusor am ersten Tage des Egerer Passions,[29]) den dritten beschließt die nicht seltene Aufforderung:

„nun mag wol fraue und auch man
froelich von dem mark heim gan."

Gebt den armen „schullern" zu essen und zu trinken

„gebt in auch von den schulterpein
grosse stuck und nicht zu klein,
so wellend sie frolich singen durch alle lande:
Crist ist derstanden!"

Ähnliches finden wir im Innsbrucker Osterspiel,[41]) in dem Gottes Lohn für eine Bewirtung versprochen wird. Die „schuller" sind mitspielende Klosterschüler,[55]) also Schauspieler, die hier für ihre eigenen Interessen eintreten. Wie bei der Wendung gegen eine Kritik denkt man auch bei der Entschädigung für das Gebotene nur an die Schauspieler, der Dichter kommt niemanden in den Sinn.

Die Mitteilung, daß man am nächsten Tage wieder spielen werde mit einer Inhaltsangabe des zu erwartenden Spielteiles beschließt den ersten Teil des Sterzinger Passions,[36]) das zweite Spiel beschließt der Konklusor mit einer Vorhersagung der Auferstehung und dem Gebet:

„Got uns sein gnad sendt
und lass sein pitern tod hie auf erden
an uns allen nit verloren werden
und helff uns aus aller not!
Damit pewar uns der almaechtig Got.
Amen!"

Das erste Spiel des Brixener Passions[29]) wird mit einer Beziehung auf das folgende geschlossen:

„wo wirs heindt gelassen hann,
da wel wirs morgen fahen ann."

Mit einer Rekapitulation des Inhaltes endet das dritte und mit einer grimmigen Warnung vor der Sünde:

„ir solt lassen von euren verstokhten plinden sünden
und nimmer stehen in teufels pünden;
sunder, das ir nit wert mit ihm gleich
faren in das hellisch reich,
darumb latt von sünden und schanden
und singt frolich: Crist ist erstanden!"

Eine Bitte um Seligkeit und Schutz vor den höllischen Mächten zeigt hinwieder das Sterzinger Maria Lichtmeßspiel.[42]) Mit einer liturgischen Betrachtung über den hohen Wert des gesegneten Brotes und einer Aufforderung an den Klerus, es zu ehren, um so des ewigen Lebens teilhaftig zu werden, schließt der Papst das Künzelsauer Fronleichnamsspiel.[46]) Nicht mehr eine Verheißung des ewigen Lebens, sondern eine mehr bürgerliche Moral bringt der Epilog des Spieles von St. Jörigen,[48]) in dem der „herolt des spils rieft

hiebei sült ir nemen lere,
das got den rechten nie verlie"

und mit einer Bitte um Hilfe „aus aller not" schließt. Zu bedenken ist eben, daß sich das Stück nicht mit der Tragödie des Gottmenschen, sondern mit einem Heiligen beschäftigt, was einen gemäßigteren Ton bedingte. Ebenfalls mit einer Anspielung auf das himmlische Brot und der Bitte um das ewige Leben schließt das andere, das Innsbrucker Fronleichnamsspiel,[52]) mit einem Lob Mariens und einer Bitte um die Seligkeit das Kreuzspiel.[56])

Sprecher von Prolog und Epilog ist gemeinhin der Präkursor, Proklamator, Reigierer des Spieles, Prolokutor, Regens, expositor ludi, qui proponit ludum, der Knecht des Proklamators, Konklusor und Herold. Alles verschiedene Namen für dieselbe Person, welche in Heroldskleidung mit dem Stab auftrat, wie uns das Sterzinger Maria Lichtmeßspiel,[42]) die Anweisungen der Rodel zu den späteren Luzerner Osterspielen[57]) und Bilder späterer Zeit beweisen. Der Bote der weltlichen Obrigkeit, von welcher die Spiele auf das tatkräftigste unterstützt wurden, mußte mit seinen Worten unbedingt Eindruck machen. Nicht geringer mußte der der Engel sein — waren sie ja die Boten Gottes selber — wenn sie die Menschen ermahnten. Doch nicht nur diese, auch andere Autoritäten, mochten sie im Stück auftreten oder nicht, erschienen um die Worte des

Dichters so eindringlich wie möglich zu machen. So verkündigt ungemein passend der heilige Johannes im Wiener[20]) und Innsbrucker[41]) Osterspiel, als der, der Christo am nächsten stand, die Auferstehung desselben. Den heiligen Augustinus finden wir in der Frankfurter Dirigierrolle,[22]) im Frankfurter Passionsspiel,[31]) im St. Gallner Osterspiel[23]) und im Weihnachtsspiel von Stade,[58]) in letzterem freilich nicht als Interpret — er fordert Virgil seine auf Christus bezügliche Weissagung zu tun, denn so deutete man eine Stelle der IV. Ekloge. Augustinus galt als der berühmteste Kirchenlehrer, er tritt in den Streitigkeiten zwischen Juden und Heiden, Teufeln und Engeln, Kirche und Antichrist als Schiedsrichter auf[59]) und darum war er besonders geeignet, auch hier die objektive gelehrte Rolle zu spielen. Zweimal in Fronleichnamsspielen,[46 52]) die dann im Epilog die Anspielung auf das Meßopfer haben, spricht der Papst — Urban IV. hatte ja erst 1264 das Fronleichnamsfest eingeführt. Im Trierer[54]) Osterspiel sehen wir an Stelle des heiligen Johannes die Mutter Christi, also wieder eine ihm nahe stehende Person, welche mit Fug und Recht die freudige Botschaft verkünden konnte.

Oft war auch Pro- oder Epilog auf mehrere Personen verteilt. So lösen sich in den Prologen zu den einzelnen Akten des Innsbrucker Maria Himmelfahrtsspieles[19]) Präkursor und Engel ab, ebenso im Wiener Osterspiel[20]) der heilige Johannes mit Engeln. Am ersten Tag des Alsfelder Spieles[21]) spricht zuerst der Proklamator, dann der Regens (wohl der Regisseur) und dann wieder der Proklamator. Im Donaueschinger Spiel[28]) folgen auf den Knecht des Proklamators zwei Trompetenbläser und dann kommt erst der Proklamator selbst. Dieser Knecht scheint mir der später typisch werdende Schildknappe zu sein, der dann in den das Argument sprechenden Knaben überging. Einen Beleg für diese Ansicht bringt wieder das spätere Luzerner Osterspiel.[60]) Im Künzelsauer Spiel[46]) lösen den Epilogisten Engel ab und dasselbe zeigt sich im Pfarrkirchner Passion.[37]) Diese Teilung der Reden ad populum geschah in dem Bestreben nicht langweilig zu werden und Abwechslung zu bieten, da eine andere Stimme, eine andere Gestalt, Bewegung brachte und die etwa verminderte Aufmerksamkeit des Publikums neu beleben mußte. Daß die geteilte Form nicht die ursprüngliche ist, geht aus der Überlegung hervor, daß die kompliziertere Form

in jeder Entwickelung auf die einfachere folgt, und nachdem die erstere erreicht ist, erst ein Streben nach Uniformierung merkbar wird. Die vorliegenden Stücke zeigen also die zweite Entwickelungsform. Speziell nachgewiesen hat das für den Pfarrkirchner Passion[37]) Wackernell.[61])

Neben dieser Erscheinung finden wir aber auch deutlich das Uniformierungsbestreben. Die Gedanken der Pro- und Epiloge und ihre Form wird typisch, so typisch, daß man sich ersparte sie zu schreiben, sondern sich einfach auf frühere, bei anderen Spielen befindliche, bezog. So heißt es im Erlauer Osterspiel:[30])

„primo cantant angeli:
Silete cet. ut supra,"

welche Worte nur als Verweis auf den Prolog zum vorhergehenden Spiele aufgefaßt werden können, und im Augsburger Osterspiel[51]) heißt es auf S. 95:

„Proclamator beschlewßt wie oben stat,"

also nichts anderes als das eben zitierte „cet. ut supra"! Schließlich schenkte man sich auch die Beziehung auf andere Spiele, man schrieb einfach:

„Hic proclamator dicit rigmum ponendo conclusionem secundi diei"

wie am Schluß des zweiten, oder

„primo angeli canunt deinde proclamator dicit rigmum"

wie am Beginn des dritten Tages des Alsfelder Spieles.[21]) Noch lakonischer steht am Ende des Frankfurter Passions:

„conclusor concludit",

am Ende des Haller Passions

„precursor concludens".

Wir finden hier eine solche Typisierung der Pro- und Epiloge, eine solche Erstarrung von Form und Inhalt, daß sie in absehbarer Zeit, weil sie nicht mehr lebendig, lebenskräftig waren, absterben mußten. Doch drohte dem geistlichen Drama als Ganzem

ein grimmiger Feind. Auf Sturmes Schwingen eilte die Reformation durch die deutschen Lande und drängte das religiöse Drama allenthalben zurück. Manches erhielt sich zwar, doch eine Fortentwickelung war nicht mehr möglich.

Ich ziehe daher das katholische Drama des Jahrhunderts der Reformation nicht mehr in den Kreis meiner Betrachtung.

II. Kapitel.

Das Fastnachtspiel um das Jahr 1500.

Andere Wurzeln als das religiöse Drama hat das deutsche Fastnachtspiel. Tolle Fröhlichkeit und helle Freude haben es gezeugt und ferne liegt ihm die Absicht zu erschüttern und zu bessern; nur satirischer Scherz und vergnügte Mummerei sind seine Zwecke. Auch hier tritt der Dichter persönlich zurück, die große Geste des Spielers, das breite Gelächter des Beschauers war Hauptsache, die Zote triumphierte; man hatte nicht das Gefühl ein Kunstwerk zu sehen und übersah deshalb den Dichter, der sich selbst noch nicht gefunden hatte. Unter solchen Umständen mußte auch Prolog und Epilog der Stücke eigentümliche Bahnen einschlagen. Nicht mehr schreiten voll Grandezza Herold und Engel, Heilige und Kirchenväter einher, um würdig das Verständnis vorzubereiten oder zu erfüllen, denn die kleinen Szenen ohne komplizierte Handlung wurden wohl verstanden, jede Tirade aber wäre als langweilig empfunden worden, weil sie zwecklos gewesen; der Geschmack und das Bedürfnis des Publikums gab wieder den Ausschlag.

Der Führer der vermummten Banden, die zur Faschingszeit ihre Possen aufführten, der zuerst das Haus betrat, sprach auch die einleitenden und schließenden Worte. Im ersteren Fall wurde er Einschreier, als Epilogist Ausschreier genannt, dieselbe Person, wie aus Kf.[1]) Nr. 7 hervorgeht, in welchem Spiel der Prologist eigentlich sinnwidriger Weise „auszschreier" genannt wird. Diese oder eine ähnliche Benennung finden wir in den meisten Fällen, z. B. bei Kf. Nr. 6, wo er mit einem aus dem geistlichen Drama entlehnten Wort „precursor" genannt wird, 7, 8, 10, wo er als

Prologist deutsch „vorlaufer", als Epilogist aber wieder „precursor" heißt, 11, 12, 13, 14, 16 und 17, in welchen beiden Stücken er „urlaubnemer" genannt wird, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 43, 44, 51, in welchem Stück der Prologist „precursor", der Epilogist „gesegner" heißt, weil er den „gesegenreim", eine Form, auf welche ich später noch zurückkommen werde, spricht, 69, 71, 79, 82, 90, 127. Dann in den Stf.[2]) Nr. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, wo er „der erst pauer" (= Miteinwohner, Kluge WB.[2], S. 20) oder „precursor" genannt wird — in Kf. Nr. 1 nur der „erst pauer", in 4 „der paur" — ein Zeichen, wie gleichbedeutend man die Ausdrücke auffaßte; 16, 17, 18, 19, 23, 26. Auch der alte Ausdruck „herold" wird angewendet, doch hat er nicht mehr die frühere Bedeutung, er erscheint nicht mehr als Vertreter der staatlichen Gewalt, er ist zu einem Impresario und Conferencier der Gesellschaft — die natürlich noch keine Berufsschauspieler waren — geworden, nur der altgewohnte Name ist geblieben, getragen durch die im Volksbewußtsein wurzelnde Vorstellung, daß einer, der etwas durch Ausruf mitzuteilen hat, ein Herold ist. Doch wird die Bezeichnung Herold fast ausschließlich in Fastnachtspielen angewendet, welche politische oder historische Stoffe behandelten, also doch einen etwas ernsthafteren Ton erheischten, z. B. Kf. Nr. 20, 39, 47 (Spiel von dem herzog von Burgund; Des Türken fastnachtspiel; Die verdient ritterschaft), 60, 63, 64 (Salomon und Markolf; Spiel von dem freiheit; Von den zwölf Pfaffenknechten), 67, 78, 106 (Der alt Hannentanz; Spiel von babst, cardinal und vom bischofen; Kaiser Constantinus), Stf. 3 (Rex mortis). In Kf. Nr. 12 spricht den Prolog „precursor Heinz Mist". Dieser ist eine im Stück selbst auftretende Person und der zitierte Titel zeigt, daß Heinz Mist als Präkursor beginnt. In Kf. Nr. 45 beginnt „der erst paur" und schließt „der siebenzehnt paur", also ganz primitiv, aber wenigstens konsequent. Die mitunter herrschende Verwirrung zeigt aber deutlich Kf. Nr. 81, wo der „auszschreier" den Prolog (!), „der letzt herolt" den Epilog spricht.

In Nr. 20 tritt der Narr als Prologist auf, außerdem erst in zwei späteren Spielen, nämlich in M. Mathias Brotbeihels „künstlichen spil von ... unzüchtigen ... weibern",[3]) in welchem Stück auf Seite Aij[b] unter

„Dises spils namen der personen"

als letzter

„ein narr, damit das spil gantz sey"

angeführt ist, ein Zeichen, für wie wichtig man ihn in dieser späten Zeit hielt. Außerdem finden wir die Narrengestalt in dem noch viel späteren „Schreinerspiel" des Steffen Egl[4]) von 1618. Im ganzen also noch sehr selten. Das frühe religiöse Drama kannte zwar schon humoristische Figuren, bezeichnete sie aber noch nicht mit dem Ausdruck Narr, selten findet er sich noch in der eben besprochenen Entwickelungsperiode, häufiger werden ihn die folgenden zeigen.

Die erhaltenen Spiele zeigen ganz deutlich die Entwickelung und Bedeutung des Prologes, der ein deutliches Bild der ganzen Aufführung gibt.

Wenn die Schar der vermummten Jünglinge das Haus betrat, war es Gebot der Sitte und Höflichkeit, den Hauswirt zu begrüßen, derartige Aussprachen zeigen die meisten Stücke, so z. B. in Kf. Nr. 1, 4, 7, 8 und 10, verbunden mit der Entschuldigung:

„Her wirt, ir tugenthafter man,
ir sult uns nicht verubel han,
das wir sein do ungeladen kumen.
— — — — — — — —
Wir sein euch kumen zu eren
ob wir eur freud hie mochten meren";

in 13 mit dem Zusatz:

„wir suchen heut unser gut freunt
eur haus ist vor uns unverzeunt";

20, in 58 mit den worten:

„Seit gegrüßt, wirt und wirtin
und alle, die im haus sin!
Er sei gast oder nicht genant";

60, 79, wo die Entschuldigung einen humoristischen Ton anschlägt:

„Herr wirt, ir schult uns nit verübel haben,
das wir so spat zu euch traben.
Die tagrais ist gewesen ferr und lank
darzu sein unser ros zu krank,
das wir nit ee mochten kumen".

Diese Entschuldigung ist eine offenkundige Ausrede und mußte deshalb Gelächter hervorrufen, der Zweck war also erreicht. Daß aber so mancher griesgrämige Hausvater nicht sonderlich von dem abendlichen lärmenden Besuch erbaut und die Entschuldigung nicht bloße Phrase war, zeigt der Ton, den die von Nr. 21 hat:

„ob das iemant verdrißen wil,
der schließ taschen und peutel sein,
das niemant greife darein.
Doch get daher ein erbergs geslecht.
Wer seinen spot nit lassen mecht,
der wurd gar pald von uns geschlagen",

welch letztere, wohl nicht ernst zu nehmende Drohung, den bitteren Ton der ersten Verse mildern sollte. Um größeres Publikum zu haben bitten die Spieler mitunter, wie in Nr. 44 um Beiziehung von Nachbarn:

„nun habt ir nit schön leut im haus
so schickt zu euren nachpauren auß".

Unterdessen wurden Tische und Bänke aus dem Weg geräumt, wie der Prolog zu Nr. 1 zeigt:

„treicht ab, tret umbe und raumet auf,
ee man euch blupfling uberlauf."

Und in Nr. 11 erklärt der Präkursor, um ihr Vorhaben zu begründen:

„was fert sitt was, das ist auch sitt heur".

Darauf folgt nun naturgemäß die Aufklärung, was sie zu spielen beabsichtigten, die Inhaltsangabe, z. B. kurz in Kf. Nr. 1, 11, 14, 15, 22, 23, 25:

„Hie wirt vil wunders furgenumen
das doch von weisheit nit her ist kumen";

30, 60, 67, 78. Ausführlicher ist sie in den Stücken Nr. 8, 19, 20, 53, 57, 58 und 81. In den ganz primitiven Stücken fehlt sie, weil sie überflüssig war, da dem sachlichen Verständnis keine Schwierigkeiten geboten wurden. Regelmäßig kehrt die Aufforderung aufzumerken und stillzuschweigen wieder, so in Nr. 1:

„spizt die oren
und seit still hinden, neben und foren";

in 11, 12, 14, 19, 22, 23:

„nu hort hie und merkt das wunder";

in 25, 26, 57:

„nu merket allgeleich";

in 71:

„nu schweigt und redt leis!"

und in 81. In Nr. 7 findet sich die sonst erst im Epilog gebräuchliche Bitte um Getränk schon im Prolog, in Nr. 13 ebenso die Bitte um Entschuldigung wegen etwaiger im Stück vorkommender Roheit. Der Prolog von Nr. 5 der Stf.[2]) warnt vor Taschendieben — ein Zeichen, daß dieses Stück auf öffentlichem Platz zur Faschingszeit aufgeführt wurde — ebenso der von Nr. 6 und 8, in letzterem finden wir außerdem den scherzhaften Wunsch, für den, dem das Spiel etwa mißfalle:

„gott geb, dass er sich erfall"

und eine Drohung mit Prügel. In Nr. 9 die Bitte:

„ir herren allgeleich
wir pitten ewch gar tugentleich,
das irs in gueten auff thuet nemen."

In 26 eine Entschuldigung wegen etwaiger Fehler durch die Ungelehrtheit der Spieler. In dem in Schmorrs Archiv[5]) abgedruckten Spiel finden wir die energische Abwehr:

„herre wirt, ir schult des nit also versten,
das wir dorumb hereingen,
von drincken wegen oder essen,
oder das wir vns des scholten haben vermessen,
vntzucht zu treyben oder etwas tragen auß.
Solcher sach halben sey wir nicht komen in ewr hawß.
Sunder wir euch vil mer eren vnd gutz gunnen
und wollen reimen das pest, das wir kunnen."

Ein einzigesmal tritt der Dichter hervor. Durch den Mund des Prelokutors erklärt Mathias Brotbeihel in dem oben zitierten

Spiel 1541, also in verhältnismäßig sehr später Zeit, und das ist charakteristisch. S. Aij[a] f.:

„Gezwungen ding find wir geschriben
sind nit lang bestendig bliben
solt ich mich dan selbs zwingen
studieren, lesen, vnd mit singen,
und nit dazwischen schimpfred treiben
wurd ich nit lang auffrecht bleiben."

Der beachtenswerte Fall ist eingetreten, daß der Dichter erklärt, sein Bedürfnis treibe ihn zur Kunst, und daß er dieses Bedürfnis begründet. Der Dichter fühlte sich als solchen und dem Publikum war er nicht mehr fremd. Mit der Fortentwickelung der ganzen Spiele geht eine Entwickelung des Prologes Hand in Hand. Die Sterzinger Spiele, die um 1520 ihre jetzt erhaltene Form erhielten, zeigen einen bedeutenden Fortschritt gegen früher. Der Sprecher von Prolog und Epilog wird nicht mehr mit verschiedenen Namen bezeichnet, immer wird er „precursor" genannt. Er begrüßt wie im 1.:

„Ir herrn, got gruess euch all geleich,
paid arm vnd auch reich
frauen und auch ir man",

oder er fordert gleich zum Zuhören auf, wie im 2.:

„Nun hort, ir herrn uberall",

im 4.:

„Schbeygt vnd halt ain klaine weyll rue
und merckt, was ich euch sagen thue!"

bringt dann mit wenigen Ausnahmen die Inhaltsangabe und schließt mit der bekannten Aufforderung, still zu schweigen und aufzumerken. Die vielen Einzelheiten, die durch die Aufführungen in den Häusern der Nachbarn bedingt waren, fehlen, man brauchte sie nicht mehr, denn die Sterzinger Spiele wurden schon auf dem Markt vor größerem Publikum aufgeführt. Die kompliziertere Form des Prologes, welche die Worte auf zwei Sprecher verteilt, zeigt sich sehr selten, z. B. in Kf. 1 auf den „erst paur" und den

„ander redner", 13 den „ausschreier" und einen „nachpaur", 57 den „vorläufel" und den „pfeifer", ebenso in den in Schnorrs Archiv[6]) abgedruckten Stücken. Eine ganz absonderliche Form zeigt Stück 10 der Stf. „Esopus", das mit einem Dialog zwischen einem Kaufmann und dem von ihm feilgehaltenen Esopus beginnt. Nach 23 Versen erscheint aber plötzlich der Präkursor, stellt dem publico den Esopus vor und teilt mit, daß ein mann, namens Xantus, ihn kaufen werde:

„umb klaines gelt wirt er imen geben
da wirt sich erst vill vnrue hebn."

Wir erkennen hier ganz deutlich den Anlauf, sich von der unkünstlerischen Form der rede ad populum zu befreien, infolge mangelnder Technik ist dies aber dem Dichter unmöglich, im letzten Moment greift er zum erprobten plumpen Mittel, um das Publikum zum Verständnis zu führen. Prolog und Epilog fehlen nur in den ganz primitiven Stücken der Kellerschen Sammlung in dem bei Schnorr[7]) abgedruckten, in Stf. 12, welches Stück aber möglicherweise verstümmelt erhalten ist. Eine besondere Klasse für sich bilden die Stücke: Kf. 87, 88, 98 und 120, welche Gerichts- oder Arztszenen enthalten. Es wird in diesen Stücken, wie wir später bei Hans Sachs noch öfter finden werden, das zusehende Publikum mit dem mitspielenden identifiziert; der Richter oder Arzt, oder deren Knecht, begrüßt die Anwesenden und fragt, ob sie ihn, respektive seinen Herrn, nicht benötigten, worauf Leute, die scheinbar Zuseher waren, zu ihm treten und das Spiel beginnen. Diese Fiktion machte natürlich einen besonderen Prolog überflüssig und wenn wir ihn trotzdem finden, wie z. B. in Stf. 1, 5, 8, so ist das nur ein Zeichen, wie konventionell diese Form in späterer Zeit geworden ist, so daß man sie nicht einmal in wirklich überflüssigen Fällen entbehren wollte.

Es erübrigt noch den Epilog der Fastnachtspiele einer Betrachtung zu unterziehen. Manchmal begnügte man sich mit dem Gelächter der Zuhörer und schloß das Stück ohne irgendwelcher Rede an die Zuseher, ohne Epilog, wie z. B. Kf. 1, 53, 57, 58, 123, Stf. 16, 22 und 23, für gewöhnlich aber folgte man dem Gebot der Höflichkeit und verabschiedete sich von dem Gastfreund. So z. B. Kf. 3:

„Hett wir mit unsern vastnachtspiln
euch kunnen machen freuden vil,
wer unser aller freud und will.
Doch ge wir fridlich von euch auß,
das hat ein end im nechsten haus",

4, 7, 10, 13, 14:

„Her wirt got laß euch lang leben
piß wir verdient gotis reich
und wir mit euch dort ewigklich",

17, 21, 22:

„nemt van uns vergut,
eur weip und kinder und das hausgesind!
Got woll, das euch alles leit verschwind!"

24, 26:

„Darumb lebt wol und seit in freiden!
Mit freuntschaft woll wir von euch scheiden",

30, 47, 71:

„Got gesegen euch, ir gest, frau und man,
und nempt unsern schimpf vergut!
Wir tragen aim freien mut",

73:

„Lieber wirt, also hab wir vollbracht
unser kurzweil euch zu ern.
Got soll euch all eur gut mern!"

94, Stf. 2, 3:

„Allso hat der schimpf ein end
Got uns alln Kumer wend",

5, 6:

„Damit gib ich euch den segen
get heim, das euch nit necz der regen",

9, 11:

„Damit raumen wir disn plan
Got gesegn euch all, frauen vnd man!"

15:

„Damit wil ich von dannen scheiden
Got pehuet all dy hie da pleiben",

17, 21, 25, Schnorrs Archiv III, S. 13, und in dem oben zitierten Spiel Brotbeihels:

„Gott geb vns allen widergelt,
hie und auch dort in jener welt".

Nach diesen oder derartigen häufig wiederkehrenden Segenswünschen zu Ende der Darstellung wurde der Epilog „gesegenreim" genannt, ein Ausdruck, der uns bei einigen Spielen in Kf. und bei Schnorr erhalten blieb.

Häufig finden wir Entschuldigungen wegen etwaiger Ausschreitungen und Roheiten, so Kf. 3, 4, 10, 11, 13, 14, 16:

„dann wer der Zeit ir recht tut
und sich vil pöser ding fleißet
— — — — — — —
der kumpt ungescholten nit darvon",

17, 23, 24, 60, 67, 79, 94, Stf. 1, 3, 5, 6, 11. Immer ist der Entschuldigungsgrund die freie, allzufreie Fröhlichkeit des Karnevals.

Ebenso häufig ist die Bitte um Urlaub, mitunter verbunden mit dem Versprechen im nächsten Jahr wieder zu kommen, so z. B. Kf. 10, 11, 13, 19, 23:

„Got woll das wir zu eurem frumen
piß jar wider frolich her kumen",

25:

„Last uns der rede ein end hie geben
und last uns itzund furpas draben",

30:

„Nu, hausknecht, thu die thür noch uns zu!"

47, 78:

„von heut über ein jar
so schol wir her wider kumen zwar.
Herr der wirt, wir wollen dervon",

127, Stf. 1, 4:

„auff andrj marckht stet unser sin
ade, ir herrn, ich far dahin!"

10:

„und last vns vrlab von euch nemenn,
wir wellen pald herwider khemenn",

20:

„habt ietz verguet, zum nagstn mee!
es ist zeit, das man haimwertz ge!"

bei Schnorr III, S. 5:

„mit ewren vrlawb wir wellen der von"

und ähnlich S. 13.

Den Schluß des Prologes bildet gewöhnlich die Aufforderung, sich der Fastnachtfröhlichkeit bei Trunk und Tanz hinzugeben oder eine Bitte an den Gastgeber um Wein oder Geld, denn das Theater spielen machte die Kehlen trocken und durstig. Ersteres finden wir z. B. in den Stücken Kf. 5:

„Pfeif auf, spilmann! der erst rei ist mein,
und spring daher mit einer junkfrau fein",

8, 13, 14, 20, 60:

„Vertrinkt die vasnacht hie mit freiden",

Stf. 1, 5. Letzteres — die Bitte um Getränk oder Geld — z. B. in Kf. 7, 78:

„Was wir schuldig sein das schreibt uns an!
Wenn wir ein fart herwider kumen,
so hab wir villeicht mer gelts zu uns genumen,
so wöll wir euch bezallen schon",

81, die Bitte um Geld:

„Darzu ist in auch gar not
das sie haben wein und prot",

127, Stf. 5:

„Darumb, lieben herren, nempt verguet,
ich pitt euch, das iers umb sund nit thuet",

9:

„Wer uns den zu trinkhen wolt schenckn,
der soll sich nit lang pedenckhn",

10:

„Herr wirt, wolt ir der gest abkommen,
so gebt ain mall zu trincken herume",

11:

„wolt ir vns aber ain tringelt schenkn,
wir woltn euch vber ain jar dran gedenckn",

13, die Schauspieler würden die Zeche notgedrungenerweise schuldig bleiben:

„dan vnser kainer hat khain gelt",

25, Bitte um Übernahme der Zeche:

„biss auf das negst zuekünfftig jar".

Selten findet sich eine Danksagung für die Aufmerksamkeit, denn es wurde kein ernster Zweck verfolgt, das Publikum wälzte sich vor lachen, lachte noch lange nachher, so daß in Kf. 78 der Epilogist ein

„nu schweigt, ir herrn, mit gemach!"

einschiebt, um sich einige Ruhe für den Epilog zu sichern. Ein Dank für gnädig gewährte Aufmerksamkeit paßt nicht recht in die funkelnde Stimmung, wir finden ihn in Kf. 22 und in dem Hechlerschen[8]) Stück. Ebenso selten gibt der Autor seinen Namen an, z. B. Folz in Kf. 7 und Hechler:

„Ich Hans Hechler euch deß erman
lond euch das zu herzen gan."

Auch die Moral findet wenig Platz in diesen Heimstätten tollen Frohsinns, so Kf. 19, 127 eine Inhaltsrekapitulation; Stf. 17, 26 und bei Hechler, also in den späteren Spielen.

In den drei bei Schnorr III abgedruckten Stücken, welche einen Epilog besitzen, verspricht der „gesegner" immer ein folgendes, dessen Inhalt er andeutet, also ein gesprochenes Repertoire.

Charakteristisch für Pro- und Epilog ist die große Mannigfaltigkeit der Form, ein Zeichen, wie lebendig sie in dieser Zeit gewesen. Die späteren Fastnachtspiele zeigen schon das Streben nach Uniformierung oder Abstoßung des Prologes wie des Epiloges. Hans Sachs und Jakob Ayrer werden uns das zeigen.

III. Kapitel.

Das Schauspiel der Reformationszeit.

„Das deutsche Schauspiel der Reformationszeit — hat einen durchaus reformatorischen Charakter, der auf dem Hintergrund der Bibel in den biblischen Stoffen die unmittelbarsten Bewegungen derzeit in epischer Breite und Ruhe behandelt. Das Hauptgewicht fiel immer auf den Stoff und einen denselben natürlich durchdringenden Gedanken moralischer Art; die schöne Form stand erst in zweiter Linie und hatte nur den Zweck, die Darsteller wie die Zuschauer mit dem in dem Stoffe entwickelten Gedanken inniger vertraut zu machen."[1])

Doch bevor noch der flackernde Brand der neuen Zeit ganz Deutschland erhellte, warf er einen ahnungsvollen Schimmer voraus in die Herzen der Dichter. Allenthalben schöpft man aus neuen lebendigen Brunnen, Gelehrte und Ungelehrte dichten, und Gengenbach schreibt seine Dramen in deutscher Sprache. Zwischen 1515 und 1517 dichtet Pamphilius Gengenbach[2]) seine Spiele. Formal ganz primitiv entfernen sie sich weit vom altgewohnten Stil des geistlichen Dramas oder der Fastnachtspiele. 1515 erschien das Spiel von den „zehn altern dyser welt".[3]) Der „einsiedel", der über alle Leiden und Freuden des Irdischen Erhabene, der objektive Asket, der Mensch der zweiten Potenz, den wir als Klôsenaere schon in der mittelalterlichen Poesie, als Pilger im anonymen Urner Spiel von „Wilhelm Thell"[4]) 1511 finden, beginnt das Spiel mit einem 70 Verse langen Prolog:

„Nvn hoeren zuo mein lieben fründ
wz ich eüch kürtzlich hie verkünd
darzuo mich bwegt all mein gemuet
so ich betracht die große guot

die vnß Gott selber hat gethon
als er bschuoff hymel, erd, sun, mon
vnd koestlich ziert das paradyß",

als er den Menschen schuf, den er durch der Jungfrau Sohn von des Teufels Banden erlöste. Doch finde man trotzdem noch immer viel Sünde und diese gedeihe immer üppiger bis zum jüngsten Tag:

„Ob noch biß vff die Zeit sey lang
die vnß sant Paulus hat erklaert
welcher das selb zuo wissen bgaert
der merck vff diß zehen person
wie sie drun nach ainander ston
sind jetz die alter dyser welt
merckt eben wie sich jedes helt."

Der Prolog bringt also eine Begründung der Darstellung in freier Form, die Aufforderung aufzumerken und die Inhaltsangabe des Stückes. Der Einsiedel spricht nun mit den zehn auftretenden Personen. Zum Schluß wendet er sich in 5 Versen an die letzt auftretende Person (den hundertjährigen) und beschließt mit einem Epilog von 38 Versen:

„kain boeses laeben selten nam
ein guotes end sond mercken meich
dorumb bit ich die all geleich
die dyses spyl laesen vnd hoeren
das sie es nit wellen verkeren
vnd lassen es im yn synen stodt."

Man habe ja gesehen, wie Paulus und Lukas mit ihren Verkündigungen recht gehabt, denn derzeit sähe es so übel aus

„das ich warlichen sprechen mag
es nohe sich dem jüngsten tag
deß ich euch jetzundt all herman"

sich zu bessern, daß sich Gott erbarme

„Ouch all truebsal von unß hyn naen
vnd glück und heil taeglichen gen".

Also die moralische Nutzanwendung mit einer frommen Bitte als Krönung des Ganzen. Einen anderen minder religiösen Ton

schlägt Gengenbachs folgendes 1516 erschienenes Stück, die „Gouchmatt"[5]) an. Während das frühere Stück noch mit einem ganzen Satz begann:

„Hie facht an die vorred in die zehen alter"

zeigt das zweite Stück nach dem Titel, der bei dem ersten Stück auch vorherging, nur die zwei Worte:

„die vorred";

die Kürzung des Ausdruckes, die größere Prägnanz zeigt, daß er zum mindesten dem Dichter selbst geläufiger geworden war. Durch 85 Verse wird erzählt, daß auf ein kürzlich erschienenes Gedicht von dem Nutzen der Unkeuschheit hier das folgende Werk folge:

„Kürtzlich hat man lassen vßgan
ein gdicht vnd das auch trucken lan
wie das vnkeuschheit sy kein sündt,
diser ist ganz verstockt vnd blindt",

denn keine Sünde sei schwerer als sie.

„Darumb dann jetz und diß gouchmat
zuo Basel hat gefangen an
in der man clorlich wird verstan"

wie verbreitet und schrecklich diese Sünde sei.

„Solchs hand iung burger wol betracht
ein faßnacht spyl dar auß gemacht."

Also wieder Angabe des Grundes, warum das Stück geschrieben sei, worauf die Angabe des moralischen Zweckes des ganzen, und zwar nicht mehr des allgemein religiösen der geistlichen Spiele, sondern eines ganz speziellen, des Kampfes gegen sexuelle Ausschreitungen, folgt:

„Got vnd der stat Basel zuo eer
vnd auch das ire kind nend leer
sich zuo hueten vor solcher sünd"

wie die Erziehungslehren und die Beispiele frommer Männer lehren.

„Ir solen mich hie mercken recht
dry ding begert diß goeüchisch gschlecht
die nacht, die winkel vnd die waechter
diß geuch sind all düfels vorfaechter."

Doch fühlt der Dichter schon, wie langweilig derartig episch-moralisierende Exkurse wirken mußten, denn er setzt fort:

„also will ich mein vorred bschließen",

denn eine lange Predigt verdrieße. Er wolle das Spiel beginnen lassen,

„in dem man gar wol wirt verstan,
wie durch betrug auch wyber list
so manch land stat zergangen ist.
Ouch manch man kon vmb lyb, guot, eer.
Vnd wy vnkeüschheit Got der herr
so hertiglich gestraffet hat.
Vnd foch also an mein Gouchmat."

Die letztere Aufklärung, was für Konsequenzen man aus dem Spiel ziehen solle, wie man es zu verstehen habe, gehörte nach altem Muster in den Epilog, da dieser aber fehlt, hat der Dichter diese Gedankenreihe dem Prolog angefügt. Wer den Prolog spricht, hat Gengenbach nicht angegeben, doch ist es wahrscheinlich, daß hier der Narr, der das Stück durchlauft und eine ähnliche Rolle wie der Einsiedler in den „zehn altern" spielt, ihn sprach; der Narr ist ebenso der Vertreter des Dichters, der die Sünder mit Ironie und Satire bessern will, wie der Einsiedel durch die wuchtigen Hiebe der ernsthaften Predigt. 1517 folgte der „Nollhart".[6]) Der Prolog ist auf 102 Verse angeschwollen, denn in ihm wettert der Dichter nicht im allgemeinen gegen die Sünde wie in den „zehn altern", nicht gegen eine besondere Verirrung, wie in der „Gouchmatt, sondern gegen die Laster, denen sich alle Stände hingeben:

„nun hoeren zuo mein lieben leüt,
was ich euch kürtzlich hie bedeüt,
von etlichen stenden dyser waelt,
der sich doch keiner me recht helt.
Geystlich waeltlich, ritter, knecht,
vnd dar zuo auch als froeüwisch geschlecht."

Gott habe alle gestraft, die sich überhoben und das tue er noch wie im „Nollhart" (einem Buch aus dem Jahr 1488, der Quelle des Spieles) stehe. Um zu bessern

„hab ich mit Gots hilff für mich gunumen
diß buoch das man den Nollhart nent,
zuo trost der christenheit vollendt",

darin man erfahre, wie in der ganzen Welt große Trübsal entstand, obwohl sie den Menschen nicht durch „astronomy", sondern durch Method, Cyrill, Birgit, Sybill u. a. geweissagt worden. Man achtete dessen nicht

„biß das zergangen ist manch landt".

Jetzt nach den Kriegen (es dürften die Kämpfe gemeint sein, in denen Basel und Schaffhausen [1501], Appenzell [1513] mit der Schweiz verbunden wurden), schreie man wieder nach dem „Nollhart" und doch achte man der geschehenen schrecklichen Zeichen nicht

„biß das die straff hernach ist kon."

Hätte man sich früher Gott zugewendet, so wäre

„nit, so manch stat land verbrent."

Eine Warnung ist es, die der Dichter mit lauter Stimme in die Welt schreit:

„dar vmb so sind gewarnt hie by
vnd luogen was noch künfftig sy!"

Er fühlt sich als Apostel des Rechtes und der Sitte, wir sehen eine starke Natur, einen Menschen, der von seinem Beruf überzeugt ist, der sich als Lehrer fühlt, sich besser glaubt als seine Umgebung, einen Herold der Sittlichkeit, einen Mann voll Selbstgefühl. Der Fortschritt gegenüber den Dichtern früherer Perioden leuchtet ein. Wieder fehlt der Epilog, aber in einer Rede an die Juden warnt der „bruder von der stat Rom vnd der priesterschaft" vor den Schrecken des letzten Tages, und wie in jener Zeit in Judas symbolisiert die Juden die Vertreter alles Übels auf Erden waren, so konnten und mußten sich nicht nur sie — denn sie waren bei den Aufführungen wohl nur in geringer Zahl anwesend — sondern alle die „juden", alle die Sünder unter den Christen getroffen fühlen. Der genannte „bruder", also der Weltpriester, spielt im „Nollhart" dieselbe fortführende interpretierende Rolle wie Einsiedel und Narr in den früheren Stücken, und dürfte auch den Prolog

gesprochen haben, obwohl Gengenbach das nicht ausdrücklich angibt. Die moralisch didaktischen Gedichte der Zeit und Gengenbachs selbst zeigen uns schon lange Einleitungen, „vorreden", und da es nur ein Schritt vom gedruckten „gespräch" zur dramatischen Darstellung desselben, und mehr sind ja eigentlich diese ersten Stücke nicht, war, so fügte sich leicht die alte epische Einleitung, wie wir sie im „welschen fluß" oder im „alten eidgenoß" finden, an, da sie auch vor der dramatischen Aufführung in alter Form — episch — vorgetragen werden konnte. Ihr Inhalt, ein Prospekt des Kommenden, moralische Exkurse, Aufforderung zur Aufmerksamkeit und Angabe der Quelle des Stoffes war zur Befriedigung des Publikums noch immer notwendig. Die Abweichung vom geistlichen Drama ist nur in Einzelheiten, die durch den Stoff bedingt sind, nicht im Prinzip vorhanden. Von Gengenbachs Stücken „Kombißt" und „Bileams esel" sind uns spätere Überarbeitungen von fremder Hand erhalten, in welchen beim ersteren der Prolog vom Narren, der Epilog vom Ehrenholt, in letzterem Pro- und Epilog vom Ehrenholt — also in konventionellem Stil — gesprochen wird.

Der nächste Dramatiker der Schweiz ist Niklas Manuel.[7]) Seine Spiele sind Fastnachtspiele und unterscheiden sich von den gewöhnlichen durch ihren politischen Gehalt. Sie sollen Unterhaltung bieten auf Kosten der darin angegriffenen Personen und Stände, sie sollen nicht belehren, nicht bessern, und darum waren auch die langatmigen Predigten überflüssig. Vier seiner Spiele, das Fastnachtspiel „vom pabst und seiner priesterschaft" 1522, „vom pabst und Christi gegensatz" 1522, „der ablasskraemer" 1525, „Barbali" 1526 entbehren des Pro- und Epiloges. Nur in dem Spiel von „Elsli Tragdenknaben"[8]) 1530 finden wir die altgewohnte Art. Der Narr bittet um Platz und Ruhe:

„nun machend wite und land uns ungeirrt
und losend, was sich hie verloufen wirt!"

und deutet dann den Inhalt des Stückes in humoristischer Weise an. Der „Offizial" — das Stück ist eine der beliebten Gerichtsszenen — schließt, indem er resümiert und daraus die Lehre zieht, doch nicht in satter, lästiger Behäbigkeit, sondern mit liebenswürdigem Humor, wie folgt:

„lieben herren, wir wend ouch gan
und ouch ein wil firabend han.
das voelkli hat sich selb verricht,
jedoch hand sie an disem gricht
zwölf guter rynscher gulden vertan."

Das Spiel als solches sei aber gut ausgegangen und zeige die Schlechtigkeit der Menschen, denn

„wenn iederman sin laster hett
fornen an der stirnen geschriben
der wort würden nit vil triben!"

Darauf ladet er zum Wiederkommen am nächsten Tag:

„hiemit so gand all heim an üwer rûw
und morn so füegend uch wider herzu!"

Utz Ecksteins „Rychstag",[9]) 1527, eigentlich bloß eine dialogisierte Abhandlung, hat demgemäß, nächst dem Gebot stillzuschweigen, wieder stark moralisierende Tendenzen. Alle Unruhe komme vom Mißbrauch des Gotteswortes, das falsch ausgelegt würde und s. f. Epilog ist keiner vorhanden.[10])

Recht unbeholfen und umständlich setzt Hans Salats Drama „vom verlornen sohn"[11]), 1537, ein. Die alte Weise des religiösen Dramas pflanzt sich hier fort. Zuerst erscheint des Proklamators Knecht und leitet mit einem Gebet ein:

„Nach dem bet faht der proclamator an,
so sich iederman zrecht gsetzt, redt."

Er gibt die Quelle an, wehrt eine eventuelle Kritik ab, wenn jemanden das Stück nicht gefalle

„er will uns hie unbkümert lan"

— ein bedeutender Fortschritt — deutet den Inhalt kurz an, bittet Christum nachzufolgen und um Aufmerksamkeit für das Argument:

„Nach dem proclamator stat herfür ein euangelist"

und spricht in 93 Versen, also sehr ausführlich die Inhaltsangabe, das Argument. Im „bschluß" folgt die Bitte, das Stück gut aufzunehmen, der heikliche Stoff sei schwer zu behandeln, man könne es nicht jedermann recht machen; dann etwas kokett, der Autor

sei ja nur ein schlechter Dichter, doch habe er nur zu Gottes Ehre gedichtet. Alles in allem eine ganz ausführliche Replik gegen eine eventuelle Kritik des Werkes, nicht mehr der Darsteller wie im geistlichen Drama, woraus man ersieht, daß das Publikum schon gelernt hatte, mehr auf das Werk als auf die Aktoren zu sehen. Der selten selbständige Ton des Ganzen entspricht ganz dem Charakter des rastlosen, ungebundenen, selbstbewußten Mannes, der Salat war. Zum erstenmal finden wir in einem deutschen Drama die Trennung der Inhaltsangabe vom eigentlichen Prolog. Diese Form entstammt dem neulateinischen Schuldrama. So finden wir sie im „Stylpho" des Jacobus Wimphelingius[12]) 1480, in dem das Argument den Inhalt, der Prologus eine für den bestimmten Zweck der Baccalaureusprüfung gehaltene Rede enthält. Dieselbe Teilung finden wir dann noch viel später im lateinischen „Acolastus" des Gulielmus Gnapheus[13]) 1529, um im deutschen Drama in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts festen Fuß zu fassen. Der Prolog geht auf Terenz zurück. Durch einen Zufall eigentlich wurde das Argument eingeführt. In den Drucken und Handschriften des Terenz finden sich neben den Prologen Argumente, Scholien der Kommentatoren und die folgenden Schulmeistergeschlechter hielten auch diese für vortragsberechtigt. Zuerst waren diese Argumente kurz, dann für die erweiterte Zuschauermenge immer größer, bis sie in Argumente der Akte übergingen und daher datiert die Trennung von Prolog und Argument.[14]) Die Argumente bürgerten sich so leicht ein, weil sie ein Bedürfnis stillten, man empfand sie, auch wenn der Prolog fehlte, als notwendig und so finden wir Argumente ohne Prolog in der lateinischen Euripidesübersetzung des Erasmus Roterodamus[15]) und im „Philaemus" des Joannes Prasinus.[16]) Wie in den beiden bereits angeführten Dramen zeigt sich die Teilung in der „Comoedia Stephanium" des Joannes Harmonius,[17]) in der das Argument vorhergeht, der folgende Prolog aber bekannt gibt, der Dichter habe die Komödie geschrieben, um die Bürger der Stadt zu ergötzen:

„cum sit comoedia vitae imitatio
veri imago, consuetudinis speculum,

welch letzteres Bild uns noch oft begegnen wird, er beruft sich auf das Beispiel der Antike, die auch das Drama pflegte und

bringt nochmals die Inhaltsangabe. Ganz ähnliche Verhältnisse weist die „Esther" des Cornelius Laurimanus,[18]) 1560, auf, nur nennt L. das Argument „periocha", natürlich auch nach klassischem Muster. In umgekehrter Folge erscheint bei der „Esther" des Franziskus Eutrachelius,[19]) 1549, zuerst der Prologist mit der Bitte um geneigtes Gehör und Beifall, der dem Dichter — dieser tritt immer stärker hervor und vom Schauspieler spricht niemand mehr — immer ein Ansporn sei, worauf das Argument folgt. Ja in der peroratio, im Epilog, gibt der Dichter der Hoffnung Ausdruck, daß sein Stück den Gesetzen der dramatischen Kunst entsprochen habe. Wir sehen deutlich, wie die Flucht der Kunst vom Volk zu den Gelehrten ihr wohl viel natürliche Frische raubte, dafür aber Form und Selbstbewußtsein schenkte.

Einen Übergang zur deutschen Sprache im Prolog zeigt das lateinische Stück „Voluptatis cum virtute disceptatio" des Benediktus Chelidonius.[20]) Zuerst kommt

„ad spectatores praefatio"

in lateinischer Prosa. Bei den alten hätten nicht einmal Greise zu studieren aufgehört, Beweis dessen seien Julianus, Pythagoras und Diogenes, um so eher, „his progimnasinatibus iuventuti nostrae optis decentissimisque in conspectum vestrum serenissimum prodire fas duximus." Man möge aufmerken und das Argument gefälligst über sich ergehen lassen. Darauf folgt dieses in lateinischen Versen, worauf der „preco", also der Herold, in deutschen Versen beginnt:

„Ir herren hoch vom manchem standt"

man bringe Kurzweil, worauf die Inhaltsangabe des ersten Aktes folgt. Darauf fährt er fort:

„her für fraw Venus, vnd für dich
red selber, vnd latine sprich."

Ebenso spricht der „preco" vor dem zweiten und dritten Akt deren Inhaltsangaben. Ähnliches zeigt der „Cornelius relegatus"[21]) des Albertus Wichgrevus, 1600, in dem der Prologus, die Parabel von Vater, Sohn und Esel, um zu beweisen, daß man nicht den Gelehrten und dem Pöbel gefallen könne, erzählt. Vor jedem Akt steht aber ein Argument in deutschen Knittelversen. Außerdem berichtet Franke, daß sich bei den Münchner Schulkomödien größten-

teils unter den lateinischen Prologen und Argumenten dieselben in deutscher Sprache befanden.[22]) Um dem Verständnis entgegenzukommen, benutzte man die volkstümliche Sprache, die schließlich die herrschende wurde und die lateinische verdrängte, wie die deutschen Straßburger Argumente[23]) aus dem Jahre 1605 zeigen. Neben der zweiteiligen Prologform finden wir dann auch den eigentlichen Prolog mit dem Argument schon im neulateinischen Drama wie im geistlichen verschmolzen, so im „Hecastus" des G. Macropedius,[24]) im Pammachius[25]) des Thomas Naogeorgus, in dessen „Incendia",[26]) im „Iudicium Paridis" des Jakobus Locher[27]) und in der „Esthera" des Hermanus Fabronius,[28]) 1600.

Die letztere vereinigte Form, vielleicht durch eine frühe Einwirkung des Volksdramas auf das Schuldrama entstanden, ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die häufigere, während mit der Flucht der Poesie zu den Gelehrten in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts die eigentliche Form des Schuldramas überwiegt. Salat ist in seiner Zeit eine Ausnahme, die sich durch den ungewöhnlichen Bildungsgrad des Mannes erklärt.

Die gewöhnliche Bahn betritt wieder Johannes Kolroß in seinem Spiel von den „fünferley betrachtnussen",[29]) 1532. Zuerst vertritt ein Chorlied die Stimmung vorbereitend die Musik, „darnach kumpt der herolt vnd gebût dem volk zu schwygen". Er gibt den Inhalt an, den Zweck des Stückes, nämlich die Menschen zu bessern und den Gedankenweg der dem Stück innewohnenden Moral mit der schließlichen Aufforderung stillzuschweigen. Also alles ganz konventionell. In der „bschlußreed" kommt die alte, abgelebte ewiggestrige Moral zu voller, allzuvoller Geltung. Man bessere sich, weil der Tod nur zu rasch den Menschen hinwegraffe, man möge an Christum denken und um seinetwillen von den Sünden lassen, daß er am jüngsten Tag barmherzig sei. Dann folgt abermals eine Moralpauke und schließlich die Bitte an Christum:

„das er syn heyligen geyst uns send,
der vns mach bstenndig biss jns end
inn rechtem glouben, well vns geben,
noch dißem zyt das ewig läben!
Das geschäch, sprächt alle samen
mit mir armen sünder amen!"

Eine Teilung des Prologes unter zwei Personen finden wir in Hans von Rütes Spiel von der „heidnischen und paebstlichen abgötterei,[30]) 1532. Der Herold beginnt mit der Aufforderung stillzuschweigen und einer allgemeinen Bemerkung, welche das Interesse erregen sollte:

„so werden ir das offenthüringost ding verston
deßglichen üch nie für ist khon
das üch allen nie wenig nutz mag bringen."

Darauf kommt der Narr und preist mit lächerlicher Geschwätzigkeit den Nutzen des Stückes, das gegen alles helfe:

„gegen wolff, krebs, fistlen, drüsen, wie die heyssen
wurm, rysend stein, wasser- und gälsucht"

etc., dann unterbricht ihn der Herold mit grober Komik:

„laß mich mee reden, old der tufel muß dich schenden."

Darauf folgt wieder die Bitte um Aufmerksamkeit und der polemische gegen das Papsttum gerichtete Grundgedanke des Stückes —

„dis ist die summ des gantzen handels"

und wieder die Aufforderung:

„nun flyssend üch sittigen stillen wandels."

Der Dichter sah sich genötigt zur Posse zu greifen, um die Zuschauer gehörig zu interessieren, ein altes Mittel, denn schon im geistlichen Spiel finden wir humoristische Stellen und sogar Macropedius hat in seinen lateinischen „Rebelles" den „morion", in seiner „Aluta" den „morus" dem Prologisten zum Begleiter gegeben.[31]) In dem kurzen Epilog des Rüteschen Stückes erklärt der Herold deutlich in Stellvertretung des Dichters:

„wir wöllent all menschen vermant han
das sy von aller Abgötterey wöllent stan,
sich den einigen nothelffer bewaren lan."

In der „historie vom keuschen Joseph" 1538 desselben Dichters[32]) verteidigt der Herold das Unternehmen, ein Theaterstück zu schreiben — die Neulateiner berufen sich auf die Antike — mit folgenden Worten:

„die wyl man dann in diser stadt
hievon offt derglych gehandlet hat
so sind wir im besten geursacht
das wir ouch ein söllich spil hand gmacht."

Man beruft sich also schon auf den alten Brauch und gibt dessen Zweck an:

„das nit reizen mag zur bosheit
aber vol züchen zur fromkeit"

mit der Entschuldigung:

„hie wird niemans insonders brürt."

Die beiden letzteren Gedanken kehren ausführlicher in dem „Gedeon",[33]) 1540, desselben Dichters wieder; das Spiel sei nicht gemacht:

„das wir suchint vil rum vnd eer
noch drum, das man vppigkeit leer
noch das man wöll jemandt fatzen
— — — — — — — —
niemand wirt gmeint noch angetast
wäder nachpur, bürger noch gast."

Zum Schluß bittet der Dichter um Wohlwollen und entschuldigt seine Unfähigkeit, ein schon bei Salat vorkommender Gedanke:

„ir wöllents im besten verstan
für die kunst unsern willen han
wir hättens lieber ghandlet gut
hiemit nem got üch in sin hut."

Der Narr in verbesserter Neuauflage tritt uns in Rütes „Noë",[34]) 1546, entgegen, indem er als „tüffel" die Zuseher auffordert:

„loßt, was ist'ß tüffel's b'ger vnd will
das niemand hie sich halte still,
sonders das mengklich schwetz vnd schry"

etc., immer das Gegenteil vom wirklichen Verlangen, was natürlich erst recht komisch wirken mußte. Dann folgt die „vorred". Allen könne man es nicht recht machen (belegt mit dem bekannten Beispiel von Mann, Sohn und Esel),

„deßhalb ist's sorgklich, häl, vnd hert
eim yegklichen der schon ist glert
ein spil oder comedi dichten"

mit der alten Begründung, es sei anderswo auch alter Brauch. Dann folgt die theoretische Erklärung:

„kan mans schon nit comediam
noch nennen tragediam"

und die Begründung:

„drumb das es nit ynzilet ist,
vnd jm der selben künsten brist"

um die Jugend zu üben und die Laster zu zeigen. Im Epilog folgen wieder die beliebten Bitten, man möge fürlieb nehmen mit der „schlechten kunst" und das Stück „nit in böß verkeren". Rütes „kurtzes osterspiel",[35]) 1552, beginnt ein „prohoemium", ein wohl aus dem klassischen Epos genommener Ausdruck, in dem der „erst herold" in einer Ansprache dem Publikum dankt; weil,

„jr sind willig zu vns kommen
diß kurtzwyl zhören vnd zesehen,
drum wir üch lob vnd danck verjähen",

übrigens geschehe alles dem Magistrat zu ehren. Dann gibt er die Quelle (das Evangelium Johannis) an und fordert zum Stillschweigen auf. Das „argumentum" spricht der „ander herold". Hier finden wir also wieder die Zweiteilung des Prologes. Der „Goliath",[36]) 1555, desselben Dichters hat aber wiederum das Argument mit der Vorrede verschmolzen. Nach der Aufforderung stillzuschweigen, wird Art und Zweck des Spieles charakterisiert, es sei:

„nüws narren werck vnd spiegelgfächt
mit geyler kurtzweyl han, vnd lachen"

und dann die Verwahrung:

„zum andern bringen wir nit sachen
dadurch yemand werd gschmützt old gschmächt."

Alles also ganz konventionell.

Die Vorrede zu Sixt Birks „Susanna",[37]) 1532, beginnt mit einem Hinweis auf Gottes Willen und den moralischen Zweck der

Aufführung. Gott habe befohlen, an ihn zu glauben und den Nächsten zu lieben, dann werde man bei jedermann beliebt:

„darumb sönd jhr vns hie verstan,
ein zytlang haben söllich spil.
Bißhar by vns ist gschwigen stil:
Wos vrsach sig, das weyß ich nit."

Man möge aufmerken, Susanna sei ein Tugendspiegel und zeige, wie man sich verhalten solle. Die „beschlußred" beginnt:

„diewyl wir nun hand alle sand
Susannam yetz und hie erkant,
so land vns bsehen, was ouch meer
darinnen euch für nutzbar leer,"

und bringt die Moral des Stückes. Sie schließt mit dem frommen Wunsch:

„Gott wöll vns geben syn genad
wie er Susanne geben hat!"

In einem Soloturner und Berliner Druck sind viel umfangreichere Pro- und Epiloge mit eingeschaltetem Argument und Exkursen, ein Zeichen, wie sich diese Teile des Dramas dem jeweiligen Zweck und Publikum assimilierten. Im „Zorobabel"[38]) Birks beginnt der „ernhold":

„kein ding ist das die goettlich ehr
auff erden mög erhalten mehr
darn so ain oberkait zu Gott
gefürt würt, landt sich auff sein gbott
das mag man haben kundtschafft vil
so man die gschrifft durch lesen will."

Dann folgt die Quellenangabe und eine Charakteristik der Hauptperson (des Darius), worauf er fortfährt:

„so werden jr dann mercken frey
das nit wenig dran gelegen sey
was nutz auch bring der christenhait"

und mit der Aufforderung stillzuschweigen schließt. Der Dichter bringt also eine Art Vorfabel und hat eine Ahnung von der Wichtigkeit der Hauptperson für das ganze Stück, wieder ein

Zeichen vom Fortschritt der dramatischen Kunst; die obligate Nutzanwendung und die Aufforderung aufzumerken darf natürlich nicht fehlen. „Die beschlußred thut der ernhold" und gibt ihren Zweck deutlich kund:

„mencklich hat yetz verstanden wol
wie man weyßheit pflantzen sol
— — — — — — — —
was jr yetz hie gesehen hand
habt jr main ich als wol erkandt.
— — — — — — — —
es möchten vnder euch villicht
etlich die soch nit recht verstan",

um diesem Übel abzuhelfen, folgt eine Rekapitulation des Inhaltes mit der Erklärung der Symbolik und moralischen Exkursen:

„Nun farend hin yetzt alle sand
denckend was wir euch hond ermant."

In gewohnten Bahnen bewegt sich der Prolog von Birks Tragödie „Beel".[39]) Anders steht es mit dem Epilog. Wir finden den seltenen Fall einer Zweiteilung. Zuerst wird mit einer Moralpredigt, die mit einem Hieb gegen die Geistlichkeit verbunden ist, eingesetzt und mit der Bitte um geneigte Aufnahme fortgefahren. Diese Gedanken geben den Stoff der „beschlußred". Nach ihr erscheint der „Epilogus", der an die letzte Bitte anknüpft und abermals Moral kredenzt:

„diß spil nempt an mit gnaigtem mut
ayn yeder, dfrucht, zu seinem stand
drauß ziech",

man möge sich vor falschem Glauben hüten und die Frömmigkeit pflegen,

„so kumm wir all in ewig freiid
darzu helff vns die hailg treiheit. Amen."

Eine merkwürdige Form für den Prolog seiner „Lucretia",[40]) 1533, hat Heinrich Bullinger gefunden. Zuerst erscheint ganz in altem Stil der „herolt", gibt das Vorhaben kund, ein Spiel aufzuführen. Erklärt aber, man wolle nicht so ausschweifend spielen wie die Alten, gegen deren Ausschreitungen Seneca eifere, sondern

voll Zucht. Dann fordert er zum Schweigen auf und gibt Livius als Quelle an. Darauf tritt ein „schryber" auf und verliest die Fabel des Stückes nach Livius. Das war ein ganz gelungener Kunstgriff; die Aufmerksamkeit wurde durch die neuauftretende Person neu erregt und prägnanter war die Inhaltsangabe wohl nicht zu geben. Darauf erscheint wieder der Herold, gibt den Zweck des Spieles, die Aufzeigung der Gefahren, denen Untertanen von Seite zügelloser Herrscher ausgesetzt sind, und der Macht weiblicher Scham an und fordert zum Schweigen auf. Im Epilog stehen altgewohnte Phrasen, daß das Stück bessern wolle und den Stadthäuptern zu Ehre und Vorbild gemacht sei.

Eine neue Form zeigt Jakob Ruofs Spiel von „deß herrn wingarten"[41]) 1539. Zuerst erscheint der „ludius" des Personenverzeichnisses, „ein junger knab", wie ein auf das Personenverzeichnis folgender Holzschnitt zeigt, einen Stab in der Rechten und in der Linken einen kleinen Schild haltend. Wir finden hier also dieselbe Form wie in den Luzerner Osterspielen.[42]) Wie ungewöhnlich in dieser Zeit noch der Knabe auf der Bühne war, zeigen die Verse, die er zu Beginn seines Prologes spricht:

„ersamen, frommen, lieben fruind,
ir knaben all vnd burgers kind!
Es möcht vch alsand wunder nen
wer ie doch mir jnn sinn hett gen,
das ich der juingst jn disem spil
vch alsannd hie ermanen wil."

Warum gerade er das alles spricht, sagt er auch im weiteren Verlauf seines Prologes nicht. Mir erscheint wahrscheinlich, daß man das Bedürfnis fühlte, diesem zunächst stummen Begleiter des ritterlichen Herolds auch einige Worte sagen zu lassen, wie ihm ja das Anmelden der Auftretenden in den Luzerner Osterspielen oblag. Als dann das Publikum Geschmack an dem zierlichen Persönchen gewann, übertrug man ihm größere Partien, wie im vorliegenden Stück, in welchem er fortfährt:

„mit großem ernst vch bätten sol,
das ieder sich fuirsächy wol"

daß alles anständig ablaufe etc. Das dünne Knabenstimmchen, das so ernsthaft gewichtige Worte sprach, wirkte schon durch den

Kontrast zwischen Gehalt und Ausdrucksweise, der Kontrast wirkte an und für sich und der Zweck, die Aufmerksamkeit zu erregen und zu fesseln, war erreicht.

In allgemein gebräuchlicher Weise setzt der Herold den Prolog fort. Gott und der Bürgerschaft zu Ehren werde gespielt. Die Quelle wird genannt; man hoffe auf Beifall, für Minderverständige sei bemerkt:

„das ich ein kurtzen bricht hab gmacht
der vch wirt zeigen den vrsprung
deßglich derneben dnutzung
die dann jn sölchen spilen ist."

Die Hochgebildeten brauchten also nach des Dichters Angabe die folgende Inhaltserklärung nicht mehr zum guten Verständnis. Der umfangreiche Epilog (110 Verse) enthält die Moral, den Dank an die Zuschauer und einen frommen Wunsch:

„hiemitt behüt Gott statt vnd land!
Derselb sin gnad vnd hilff vns send!
Ir spillüt, schland vff, es hatt ein end!"

Die Vorrede des Spieles von „Josephen",[43]) 1540, ähnelt sehr der des vorhergehenden Dramas und stimmt zum größten Teil wörtlich mit ihr überein,[44]) der Epilog, natürlich voll moralischer Exkurse, umfaßt 10 Seiten (!) und ebenso steht es mit Prolog und Epilog zu Ruofs, „Job".[45]) In Tiraden, welche sich über 144 Verse ausdehnen, ergeht sich der Herold des Spieles „vom wol und übelbestand eyner loblichen eydgenossenschafft"[46]) 1542, über Schweizer Verhältnisse, denn in diese will das Spiel eingreifen, hat also keine allgemeinere Bedeutung. Noch redseliger ist der Herold als Epilogist. 198 Verse lang bittet er das Publikum nicht zu glauben, daß das Spiel jemanden „zleid gmacht" sei:

„das red ich darum, lieben fründ:
allthalb man vil der luten sindt,
die anders nüt in spilen leren,
dann alle ding zum bösten keren."

Darauf folgen das Spiel erläuternde Beispiele von zugrunde gegangenen Reichen (Babel, Persien, Mazedonien, Rom), welche alle

Gottes Strafgericht anheimgefallen seien, weil er gerecht sei, „strafft's alle glich", man trachte also seiner Strafe zu entgehen —

„Lass dir diss spil ein warnung sin
biss fromm und grecht; da schick dich in;"

Gott schütze das Vaterland:

„dem syge lob, pryss, zuogeseit
von iez biss in deewigkeit!
Amen!"

Die Teilung des Prologes und Epiloges zwischen dem Herold und dem Knaben finden wir in Ruofs Spiel vom „eydgenossen Wilhelm Thellen",[47]) 1545. Zuerst spricht der „erst herold":

„Christus der herr gibt vns bescheid
Luce am einlifften vnderscheid,
ein yetliches rych, sos vneins wirt,
zertrennt, partyisch vnd verwirt".

Vier Reiche, die im vorigen Stück angeführten, seien zugrunde gegangen, weil sie ausschweifend und gewalttätig gewesen, an Tell wolle er zeigen,

„wie jn der adel vnd der gwalt
hab gekestigt, pyniget manigfalt",

der Junge neben ihm solle das ausführen:

„drum knaebli, nimm von mir den schilt,
das argument sag, wann du wilt!"

„Yetz gibt der herold dem jungen Knaben den schilt, laßt jn den nachgehenden Spruch ouch sagen." Darauf beginnt der Knabe:

„von erst vff Gott den ruff ich an,
das er vns wölle bystan
mit siner gnad in disem spil,
das yetz ein gsellschafft üben vil."

Der Obrigkeit zur Freude sei das Spiel gemacht, welcher Bückling, regelmäßig wiederkehrend, dem Dank für die Spielerlaubnis Ausdruck geben soll. Darauf folgt eine Geschichte der Schweiz, also die Vorfabel, bis auf Geßler, welche Darstellung

schon im Urner Tellspiel,[48]) 1511, zu finden ist. Der Inhalt des Prologes bewegt sich also in den konventionellen Bahnen, ebenso der des Epiloges, der aber auch unter den alten und den jungen Herold geteilt ist. In denselben Formen hält sich auch der Inhalt des Prologes zu Ruofs „Adam und Heva",[49]) in den sich der „groß herolt" und ein „junger knab", der das Argument spricht, teilen. Den Epilog spricht der Herold allein in altgewohnter Weise, doch drückt er seinen besonderen Dank für die Beistellung der „brüge und anders g'bür" und Kostenzuschuß aus.

Unter dem Einfluß des neulateinischen Dramas steht Georg Binder. Das zeigt der Titel seines Dramas „Acolastus",[50]) 1535, das nur als Untertitel den Namen „ein comaedia von dem verlornen sun" führt, und der Umstand, daß er den Prologsprecher „prologus" nennt; er tritt aber ganz als Herold gekleidet auf, denn ein Züricher Druck zeigt unter dem Wort „prologus" einen Holzschnitt, einen Herold darstellend. Der Inhalt des Prologes ist ganz konventionell. Nach der Aufforderung stillzuschweigen, die Berufung auf die alte Sitte Komödien zu schreiben, um wie in einem Spiegel die Laster zu zeigen, ein Bild, das wir schon bei Harmonius gefunden haben, dann die Quellenangabe und wieder das Gebot zu schweigen. Im Epilog gesteht er zu, daß das Spiel eine Übersetzung aus dem Lateinischen sei, das er der Jugend zur Besserung vorlege:

„weißt mit daruon, denckt nit darby
das vnser erlöser Jesus Christ
selbs dises gdichts ein vrhab ist,
wie wir im anfang hand anzeigt
Luce am 15. vnderscheid."

Zum leichteren Verständnis sei es verdeutscht worden:

„das jr verstandind, ob es sy
ein erberkeit ald bubery."

Höchst umständlich ist die Einleitung von Hans Rodolf Manuels „Weinspiel",[51]) 1548, in dem der Dichter antialkoholischen Tendenzen huldigt. Zuerst erscheint der „erst narr" und fordert sehr breitspurig in 22 (!) Versen zum Stillschweigen auf, dann kommen noch zwei Narren, die ihre Possen treiben, und endlich

der Herold, der den eigentlichen Prolog spricht, in welchem er nach einer Anrede 'ans Publikum' bittet:

„an üch langt unser früntlich bitt
ir wöllend hie ansehen nit
bekleidung, zierden und person,
— — — — — — —
dann man findt allenthalben lüt,
eim gfalt es wol, dem andern nit
— — — — — — —
es wirt niemand hie angetast,
er sige burger oder gast,
— — — — — — —
um kurzwil willen so hand wir
disen fastnachtschimpf gfangen an."

Darauf folgt die Inhaltsangabe und die Aufforderung zu schweigen:

„so mögend ir's dest bass verstan!
Nu blasend uf, so wend wir dran!"

Der ganz speziellen Tendenz des Spieles gemäß enthält die „beschlußrede" Zeugnisse der heiligen Schrift, wie vielen der Weingenuß seit Noah geschadet, Zweck des Spieles sei nicht,

„dass man darinnen sufen ler,
sundern dass man sich dar von ker!"

Darauf folgt die Moral und die Aufzählung der bösen Folgen zu großen Weingenusses. Mit einer Wendung zu Gott schließt das Stück.

Ebenfalls mit einem witzelnden Narren und einem Herold, der den Zweck des Spieles bekannt gibt, beginnt des Johannes Aal „tragoedia Joannis",[52]) 1549, während der Herold am Schluß des Spieles, „der letzt herold", der Ansicht ist, kein Mensch könne das Spiel verachten, wes Standes er auch sei. Wie hoch war das Selbstbewußtsein des Dichters gestiegen! Auch Walentin Boltz teilt in seinem Stück „Sant Pauls bekehrung",[53]) 1546, den Prolog zwischen den tölpischen Narren, der mit Schlägen Stillschweigen erdroht — man sieht wie diese Figur immer mehr zum ständigen Requisit wird — und dem Herold, der den Inhalt des Spieles an-

gibt. Und eine ganz ausgezeichnete, originelle Wendung findet derselbe Dichter in seinem „Weltspiegel",[54]) 1550. Zuerst tritt „Heiny Wundersitz, colonus" auf. Das biedere Bäuerlein wundert sich recht sehr über das lebhafte Treiben und den Aufzug der Schauspieler, und erst nach dieser Episode, die das Publikum in beste Stimmung versetzen mußte, spricht der Herold das 170 Verse lange Argument, das mit dem Gebot zu schweigen — das Lachen über den guten Heiny Wundersitz mußte ja erst gedämpft werden — beginnt und weiterhin die Fabel des Stückes und ein abermaliges Gebot aufzumerken enthält. Da das Stück zwei Aufführungstage umfaßte, beschließt der Herold den ersten, indem er das Ende der Aufführung durch das Einbrechen der Nacht bedingt erklärt und zum Wiederkommen am nächsten Tag einladet. Am zweiten Tag bittet der Herold wieder zunächst um Stille für sich, gibt dann den Inhalt der Aufführung dieses Tages an und bittet dann um Aufmerksamkeit für das eigentliche Schauspiel. Den Epilog bildet die Darlegung der Moral des Stückes und der Dank für die Zurichtung des Platzes. In der „Oelung Davi",[55]) 1554, desselben Autors leitet der Herold die Aufführung ein:

„nun hörend jetzund wyb vnd man:
eyn spil das wend wir fahen an,"

und gibt dann die Inhaltsangabe. Am Schluß verfehlt er nicht die übliche Moral aus der Geschichte zu ziehen.

Die Teilung des Prologes zwischen Prologus und Argumentator findet sich wieder in Jakob Funkelins Stücken. In seinem „Lazarus",[56]) 1550, tritt zunächst der Herold auf, der erklärt, das Spiel solle die Jugend bilden und gute Eltern müßten ihre Kinder gut erziehen, nur tölpische Eltern könnten sagen:

„min sun dorff nit stellen
nach großer kunst, könndt er nur zellen
das einmal eins, ein buchstab schryben
zinßbrieff läsen, daby solls blyben."

Das Spiel würde aber der Jugend nützen:

„verstendig lüt die wüssend wol
was djugend sölch ding nützen sol."

Darauf tritt der Narr auf und treibt seine Possen, und erlaubt sich höchst bezeichnenderweise, wenn er auch nicht ernst zu nehmen ist, folgenden Ausspruch:

„ir köndt on mich hie nichts geschaffen
und sässind glych da, wie droraffen."

Das ist wohl für die Vorliebe, die man bereits für diese Figur hatte, charakteristisch. Nach dem Narren folgte der „argumentarius", wie Funkelin den Argumentator nennt, und gibt die Inhaltsangabe des Stückes. Der letzt Herold dankt, daß die Zuseher so gütig den Schülern (! diese waren also die Darsteller) zugehört, man möge Fehler entschuldigen, oft sei schon gespielt worden,

„das aber dschuler sölchs gethon
das ist noch hie nie gsyn gewon."

Dann folgt die Bitte, sich der Kinder anzunehmen, denn:

„uß kindern werdend zletzt ouch lüt
wo man nichts pflanzt, da wachßt ouch nüt."

In dieses Stück eingefügt ist ein ganz selbständiges, das vom „strytt Veneris vnd Palladis",[57]) welches vor dem reichen Mann des Lazarusstückes und dessen Gästen aufgeführt worden ist. Wir haben hier also die Bühne auf der Bühne und ganz den wirklichen Verhältnissen angepaßt verteilt sich auch hier der Prolog auf Narr, Herold und Argumentarius. Nach der Begrüßung sagt der Narr:

„ich bring ein seltsams gsind mit mir,
— — — — — — — — —
wend ir mirs nit für übel han,
ich heiß si all heriner gan,
doch darf ich euch nit lang drumb fragen.
— — — — — — — — —
wol inher, aller ritten namen!
— — — — — — — — —
sitz jeder nider an sein stat
und sü, was er zu schaffen hat,"

worauf noch einige rohe Possen folgen. Also eine Einleitung ganz in der Manier des Fastnachtspieles, als das wir ja auch vorliegendes

Zwischenspiel zu betrachten haben. Darauf spricht der Herold einen Segenswunsch, weil er erfahren, daß man zusammengekommen sei, wolle er den Anwesenden ein Spiel vorführen, aber nicht lange lästig fallen. Das Stück sei sehr seltsam, doch würden sie es nicht bereuen:

„der tag der ist noch zimlich lang,
hernach zu zechen komt ir wol;"

gern würden sie auch etwas als Entgelt spenden, denn,

„ich tu mich des allein erneren,
richt solche spil zu großen herren,
wo si dann bi einander sind,
schlach ich mich zu mit disem gsind;
— — — — — — — — —
hoff, ich tu uch und jedermann
ein wolgfelligen dienst daran."

Eine beachtenswerte Äußerung, weil sie darauf hinweist, daß man fahrende Komödiantenbanden um die Mitte des 16. Jahrhunderts in der Schweiz kannte. Nach einer kurzen Unterbrechung durch einen der Gäste und der Aufforderung an die Schauspieler sich zusammenzunehmen, begründet der „argumentarius" zunächst seine Absicht folgendermaßen:

„dieweil vil hie in unser gmeind
diß unsers spils kein wissen seind,
und daher irthalb dises spil
on nutz abgieng, ond zit und wil
verloren wurd, wil ich der gschicht
ufs kürzst uch geben guten bricht,"

gibt dann den Inhalt des ersten Aktes an und fordert zum Stillschweigen auf. Auch dem zweiten und dritten Akt gehen Inhaltsangaben voraus. Geschlossen wird das Stück vom Herold mit der herkömmlichen Moral. In Funkelins Spiel von der „empfengknus",[58]) 1553, fehlt dem religiösen Charakter des Spieles entsprechend im Prolog der Narr. Ganz ernsthaft wendet sich der „Prologus" gegen die Feinde des Theaterspielens, die Jugend würde dadurch zur Tugend geleitet. Der Argumentator spricht die Inhaltsangabe und der „Epilogus" bringt die fromme Aufforderung Christo die Ehre zu geben und Friedens- und Neujahrswünsche des Dichters.

Jodokus Murers „belägerung der stadt Babylon",[59]) 1559, leitet der Herold in gewohnter Weise ein, man spiele der Bürgerschaft zuliebe, aber kein Fastnachtspiel, sondern ein biblisches. Darauf folgt der Argumentator, ebenso am zweiten Tage. In der „beschlussrede" folgt Dank an die Bürger und Gäste, daß sie

„vnß gloset biß zum end,"

jeder möge daraus lernen, wie Gott die Hochmütigen hasse. In dem „jungen mannenspiegel",[60]) 1560, desselben Dichters beginnt der Narr:

„es ist ein alt harkommer sitt
— — — — — — — —
das gwonlich lauffend Narren mit",

mit der scherzhaften Klage, er komme doch ab, denn er stehe nicht einmal im Personenverzeichnis. Darauf tritt der „prologus" auf, beruft sich auf früheres Spielen:

„latin hat vnser keinr gstudiert
— — — — — — —
drumb wir vns nach dem tütschen richten,"

und zwar spiele man zu moralischem Zweck. Worauf der Argumentator das Argument, die Inhaltsangabe enthaltend, spricht und der Prologus abermals bittet, auf das Spiel zu achten, denn:

„darinn sind guter leeren vil."

Das Stück schließt die Moral, die ausnahmsweise bloß 14 Zeilen umfaßt. Der „Absalom",[61]) 1565, Murers wird von Luzifer, Moloch, dem Narren und dem Herold eingeleitet, was natürlich eine Verstärkung des komischen Elementes bedeutet, da die Teufel immer komische Wirkung hatten, besonders wenn sie sich so benahmen wie Luzifer im vorliegenden Spiel, in welchem er, der Fürst der Hölle, droht, die Unruhigen vom Stadtschreiber zur Strafe notieren zu lassen. In der „Hester",[62]) 1567, beginnt der Narr ohne teuflische Begleitung mit seinen Späßen:

„es hebt die fassnacht an
so habend alle Narren fug
daß sy sich mögind göuchen gnug"

doch sehe er außerdem noch viele Narren,

„die inn die Narrenzunfft hand gschworen"

ohne es zu wissen und zu wollen. Darauf folgt, wie gewöhnlich, der Herold, der ersucht etwaige Verstöße der Schauspieler mit der Kürze der Einübungszeit zu entschuldigen. Am Schluß des Stückes folgt die kurze Angabe seines moralischen Gehaltes. Und ganz genau dieselbe Verteilung unter drei Personen zeigt Murers „Zorobabel",[63]) 1575. Zunächst gebietet der Narr Stillschweigen, dann gibt der Herold der Hoffnung Ausdruck, daß das Spiel gute Früchte tragen werde und bedauert die herrschende Sittenverrohung:

„kompt alls dahär das man nüt macht
derglychen übungen vnd spil
die allweg bracht hand fründtschafft vil"

und bringt darauf das Argument mit der Inhaltsangabe. Diese Teilung des Prologes wird in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebt, denn sie gab Gelegenheit mehr Personen sprechen zu lassen und gleich von vornherein durch eine Vielheit der Eindrücke zu wirken; der Effekt des geteilten Prologes war größer als der des gewöhnlichen und der Effekt war von jeher auf die Entwicklung der Kunst oder besser des Kunsthandwerkes — und mit dem haben wir es hier zu tun — von bedeutendem Einfluß.

Hermann Haberer leitet seinen „Abraham",[64]) 1562, mit einem vierstimmigen Chorlied, welches begrüßt, um Stillschweigen bittet und den Inhalt angibt, und mit einem Argument vor dem ersten Akt durch den Herold ein. Man sieht den Zug zum Musikalischen, ein Mittel, das schon in den Fastnachtspielen — „nu blasend uff" — in Verwendung kam.

Vor und nach jedem Akt verlangt Mathias Holtzwarth in seinem „Saul",[65]) 1571, Musik, der aber Ansprachen von Seite des Herolds und Argumentators vorangehen.

Unter den Narren, den Herold und den Argumentator teilt Georg Gotthart den Prolog, unter den Narren und den Herold den Epilog seines Stückes „kampff zwüschen den Roemern und 2 Alba",[66]) 1584.

Zwei Narren leiten im Verein mit dem Herold das im selben Jahr erschienene Stück Johannes Hallers „Glückwünschung zu der ernüwerten alter eydgenoßischer trüw 2 beyder stett Zürich vnd Bern"[67]) ein. Der erste Narr fällt mit Geschirr zur Tür herein, treibt mit dem anderen Possen und zeigt den „lieben herrn vnd

guten fründ" an, es stünden „da vssen gute gsellen", die gerne spielen wollten. Darauf wendet sich der Herold ans Publikum, gibt die Inhaltsangabe und bittet um Aufmerksamkeit.

Ohne den unmotivierten Geschmacklosigkeiten des Narren Raum zu geben, beginnt Christoph Murer seinen „Scipio Africanus",[68]) 1596, mit einem Prolog des Herolds, in dem derselbe nach einer der beliebten Berufungen auf antikes Beispiel, erklärt, gespielt würde

„zu einer übung für die jugendt
darauß zlernen fromkeit vnd thugendt
— — — — — — — — —
weil dann offtgemelter thugent lehr
gmeinklichen wirt behalten mehr
wann die thatlich, werdent fürgstellt."

Vor jeden Akt sind Argumente.

Später als in der Schweiz erscheint das neue Drama in den anderen deutschen Landen, wir finden dort auch nicht die ersten Anfänge einer neuen Kunst wie bei Gengenbach, sondern die schon entwickeltere Form hat sich verpflanzt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelangt das Drama in Sachsen zu bedeutender Blüte. Schon um 1535 finden wir eine anonyme „Susanna"[69]) in Magdeburg, deren Prolog neben Konventionellem die hübsche Belehrung bringt:

„hie ist nu Babylon behend
doch so das Spiel erreicht sein end
Magdeburg es wieder werden soll,
Gott mach sie aller gnaden voll!"

wofür Expeditus Schmidt[70]) das Wort von der „gesprochenen dekoration" geprägt hat, zu welchem Prologmotiv schon Ansätze in Frischlins lateinischer „Rebecca"[71]) zu finden sind, wo es heißt:

„haec silva est Phara ubi venatur
haec civitas Charrae Mesopotamiae erit."

Zwei Jahre später, 1537, schreibt Joachim Greff seine Tragödie „Mundus",[72]) in der schon „morio", der Narr, den Prolog spricht. Er kündigt in Fastnachtspielweise seine Gesellschaft an:

„mein gesellen sein für der thür alda
wolt jr sie hören, so sprecht ja,"

worauf eine Aufzählung der handelnden Personen folgt:

„das sein die leute jnn vnserm spiel
vnser ist neun, der sein nicht viel,"

eine Form, die schon sehr an die Form des gedruckten Theaterzettels erinnert. Auch in Greffs Prolog zur Übersetzung der „Andria" des Heinrich Ham[73]) beginnt der Narr mit den bezeichnenden Worten:

„man spricht; es ist kein spiel so klein
es muß ein münch aber narr drin sein."

Dann fährt er fort, die Alten hätten auch Spiele gehabt,

„drin wie in einem spiegel klar
ein jeder würd seines feils gewar",

also das bekannte Bild; die Antike hätte in ihren Stücken alle Laster gerügt, auch die Gegenwart sei wieder so zuchtlos, darum gehe es den Christen auch so schlecht, sie sollten die Kinder besser erziehen, denn das sei Pflicht der Eltern. Wie man sieht, hat der Narr schon viel von seinem guten Humor verloren, er ist unter die Doktrinäre gegangen und predigt Moral. Das war naheliegend, denn einerseits hatte der Dichter die Möglichkeit dem Publiko im Moment der höchsten Aufmerksamkeit — das Publikum war immer aufmerksam, wenn es einen Witz oder eine Zote zu erschnappen glaubte — seine ihm so sehr am Herzen liegende Moral zu Gehör zu bringen, anderseits dämmerte vielleicht schon leise die Ahnung von jener tiefsten Bedeutung des Narrentums voll lachender Weisheit und törichter Tränen, voll ernster Tiefe und tollen Übermutes, die wir bei Shakespeare finden und die das ganze Menschentum in sich umschließt.

Denselben ernsthaften Narren finden wir in J. Baumgarts „Juditium Salomonis",[74]) 1561, doch kann man bei beiden Dichtern ihren Beruf, der erstere war Schulmeister, der letztere Assessor beim geistlichen Konsistorium in Magdeburg, als Grund ihrer ernsthaften Tendenzen annehmen, eine Möglichkeit, welche bei Jakob Ayrer nicht maßgebend sein wird.

Ohne Narren aber doch mit jener für die spätere Zeit charakteristischen Zweiteilung des Prologes behilft sich Hans Ackermann. Die Vorrede seines Dramas vom „verlornen sohn",[75]) 1536, teilt mit, Gott zu Lob und Ehre und den „grosgünstigen, weisn, liebn herrn" zu gefallen sei das Stück geschrieben. Es sei aber kein Fastnachtspiel, sondern aus dem 15. Kapitel des Lukasevangelium genommen (also eine Quellenangabe), um an einem Gleichnis zu zeigen, wie nachsichtig Gott gegen reuige Sünder sein werde. Man solle sich bessern, auf die guten Lehren des Spieles merken und es freundlich aufnehmen;

„itzund schweigt all und halt euch still,
hört, was der knab euch sagen will!"

Darauf spricht dieser das Argument. Im Epilog folgt die Nutzanwendung des Stückes in fünf Hauptpunkten und Sittenlehren, die man darin finden könne. Zum Schluß folgt ein Segenswunsch. Diese Disposition und genaue Einteilung der in einem Schauspiel vereinigten Lehren werden wir bei Hans Sachs zu höchster Blüte entwickelt finden. Im Prolog zum „Tobias,"[76]) 1539, beruft sich der Prologus auf den alten Gebrauch des Theaterspielens:

„in alten schrifften find ich das,
vorzeiten ein gute gwonheit was,
zu uben vor dem gmeinen man,
was Gott ver wunder hat gethan."

Dann folgt ganz im Sinne der Reformation die Verwahrung:

„nicht das man seh auff gute werck
— — — — — — — —
dieselben werck die wil gott nit
nur die, do aus dem glauben sein,
als lieb des nehsten, nicht im schein;"

darauf folgt die Anwendung dieses allgemeinen Satzes auf ein besonderes Beispiel: wie diese Liebe sein solle, zeige Tobias. Nach der Bitte um Aufmerksamkeit spricht ein Knabe das Argument. Der „beschluß" ratet den „lieben herren", sich am alten, den „jungen gselln", sich am jungen Tobias ein Beispiel zu nehmen und schließt mit einem frommen Spruch.

Die Teilung in eigentlichen Prolog und Argument geht schon auf Paul Rebhun, den Anreger Ackermanns zurück, der sie in seiner „Susanna",[77]) 1535, anwendet. In der „vorrede disz spiels" sagt der Dichter, er wolle St. Paulus Lehre, man solle alles dem Naechsten zu Nutz und Frommen tun, in diesem Stück folgen. Nach der Angabe der diesem Zweck dienenden, im Stück versponnenen guten Lehren spricht ein Knabe das Argument. Der „beschluß" enthält in 142 Versen die Angabe der guten Lehren, die wir von jeder Person des Stückes abstrahieren könnten. Man möge nicht schlecht urteilen, alles komme aus gutem Herzen und sei zu Ehren der Stadt geschehen. Doch hat Rebhun auch einen kürzeren Epilog zu demselben Stück geschrieben, vom dem richtigen Gefühl geleitet, daß ein solcher je länger, desto wirkungsloser werde. In seiner „hochzeit zu Cana",[78]) 1546, fehlt der Epilog ganz, in der Vorrede bittet er um günstiges Gehör, es stehe dem Christen zu, seinen Nächsten zu erfreuen, darum habe er das durch vorliegendes Spiel getan, der Ehe zur Ehre, dem Teufel zum Trutz. Darauf folgt die Inhaltsangabe mit der hinzugefügten Erklärung, das Spiel werde nicht viel äußeren Hochzeitsprunk, dafür aber desto mehr gute Lehren für junge Eheleute enthalten. Der Prolog bleibt also ungeteilt.

Valten Voith verzichtet ebenfalls auf eine Teilung des Prologes zu seiner „Esther",[79]) 1537. Die Vorrede beginnt mit einer Schilderung der schlechten herrschenden Sitten mit schließlicher besonderer Wendung gegen die Frauen. Der Dichter wolle aber in diesem Spiel an zwei Frauen zeigen, wie die Gute belohnt und die Böse bestraft werde, worauf die Erzählung des Inhaltes folgt. Aber auch an zwei Männern des Stückes erhelle das.

„Darumb, ihr menner, habt euch in acht!
Gottes wort gibt euch sterk und macht
in allen dingen,"

denn Gott segnet die Guten

„mit lust und freud on alle mas.
Wol dem der nu solches versteht,
sein nam ouch ewig nicht vergeht,
darumb hört zu inn grosser still
was uns der koenig sagen will."

Der Epilog beginnt mit der Aufforderung an die „lieben herrn vnd liben leut", sie mögen Gott danken, daß das Spiel gut zu Ende gekommen, man möge bedenken, was darin stehe, denn die ganze Geschichte sei symbolisch. Daran schließt sich die Erklärung der Symbole. Schließend eine Bitte zu Gott um seinen Beistand,

„der das begehrt
trewlich sprech amen, er ist gewehrt."

Für ein ganz besonders ungebildetes Publikum muß Voith seinen „Sündenfall",[80]) 1538, berechnet haben, denn es fehlt Prolog und Epilog, dafür aber tritt vor jedem Akt der „prelocutor der actus" auf und spricht das Argument des folgenden in sechs Versen, und vor jeder Szene der „prelocutor der szenen", der den Inhalt jeder Szene in zwei bis vier Versen, nur den, der letzten Szene des letzten Aktes in sechs Versen angibt. In der letzten Szene wendet sich Christus an alle im Spiel vorkommenden Personen und bringt ihnen die Lehren, die sonst im Beschluß stehen, und der deshalb hier fehlt, zu Gehör.

Hans Tirolf läßt in seiner „Magelona"[81]) dem „morio" großen Spielraum. Nach der Aufforderung zu schweigen und der obligaten Begrüßung sagt dieser, er habe sich überreden lassen zu kommen, denn

„es ist kain spil so gering oder klain
in welchem gar kain narr müst sein
narrn, thorn, lieben herrn mein
die müssen hinden und forne sein,"

also wie bei Greff. In humoristischem Ton spricht er das Argument, auf welches die ernsthafte Moral folgt, denn,

„ich bin ein narr das weiß ich wol
doch ich die warheit reden soll."

Und denselben Ernst wie in den Prolog, legt der Narr in die Worte des Epiloges:

„narren pflegen die warheit zu sagen
vnd vor niemant schew zu tragen,"

woran sich eine moralisierende Inhaltsrekapitulation schließt. Tirolf hat also schon das Bewußtsein von dem engen Zusammenhang

von Wahrheit und Narrheit, innere Gründe zwingen den Dichter, seine gewichtigen Worte dem Narren in den Mund zu legen, nicht mehr die rein praktischen um die Aufmerksamkeit leichter fesseln zu können. Zweigeteilt hat Tirolf den Prolog seines „David".[82]) Der „vorreder" beginnt:

„Ir erbarn weisen günstigen herrn
Got unserm herrn zu lob vnd eern
dem teuffel vnserm feind zu trutz
vnd vnserm nächsten auch zu nutz
dis spil wir fur genomen han,"

denn das Gesehene bewege den gemeinen Mann mehr als das bloß Gehörte. Darauf fährt er fort:

„darmit zu sagen niemand hett
es wer ein lauter maer geticht,"

gebe er die Quelle, die heilige Schrift an,

„drum keiner solchs verachten kan
so fern er ist ein christenmann,"

worauf das Gebot aufzumerken schließt. Ein Knabe spricht dann den „innhalt des spils". Die zitierten Stellen geben uns also den Zweck der Quellenangabe in den Stücken an, die wir so häufig finden. Nicht aus Gewissenhaftigkeit, um den Vorwurf des Plagiats abzuwehren, geschieht das, sondern um den eigenen Worten durch die Autorität der Bibel oder der Antike, daher waren ja die Stoffe genommen, größeren Nachdruck zu verleihen, denn noch immer wollte man keine Poesie, keine „maer", Frau Moral hüllte alles in ihren grauen Mantel, und begreiflich erscheint uns die sonst komisch anmutende Abwehr des Autors, er habe den Stoff nicht seiner Phantasie zu verdanken. — In der „schlußred" spricht der „anzeiger der schlußred":

„also ir liben herren all,
ein yder hiraus mercken sal"

vier Moralpunkte.

Die Jugend zu lehren hat Joannes Krüginger seinen „Lazarus"[83]), 1543, geschrieben; er sagt im Prolog:

„die jugent lernt auch, wie sie an geperdten
fein steiff und ehelich sol erzogen werden",

also nicht nur der Erziehung zur Sittlichkeit, sondern auch der Erziehung zur Sitte, zum guten Ton dienten diese Stücke.

Johannes Chryseus wendet sich im Argument seines „Haman",[84]) 1546, nach der Inhaltsangabe gegen die Spötter und Tadler, die sich ein Stück bestellen oder selber eines machen sollten. Ganz konventionell ist Prolog und Epilog zu Chryseus' „Hofteufel",[85]) 1544.

Ganz kostbar grob wird Andreas Pfeilschmidt im Prolog seiner „Esther",[86]) 1555, indem der Herold zum Stillschweigen mit der höflichen Begründung auffordert:

„auff das man nicht sag anderswo
es war ein hauffen kelber do."

Im Epilog steht wie gewöhnlich der Dank an die Zuscher und die Moral.

Eine genaue Übersicht über die verschiedenen Arten der Aufführung von Schuldramen gibt uns Johannes Baumgart im Prolog zum „gericht Salomonis",[87]) 1561. Es gäbe drei Arten der Aufführung, eine „latein aktion auf herren meß" vor dem Schulherren, dann vor dem Rat eine deutsche im Rathaus und endlich eine vor jedermann unter freiem Himmel. Der Brauch sei weit verbreitet:

„gemeiner jugend z'nutz und ler
in summa jedermann zum frommen."

Der Prologus in Bartholomäus Krügers „action von dem anfang vnd ende der welt",[88]) 1580, beginnt ganz in gewohnter Weise. Gott zur Ehre und den Menschen zur Besserung würde das Stück aufgeführt. Daran schließt sich die Inhaltsangabe, die mit einer Polemik gegen die katholische Kirche und einem Preis Luthers, dem Gott gegen den Papst beistand, verbunden ist. Mit einem frommen Spruch schließt der Prolog und in der gewöhnlichen frommen Manier endigt auch der „epilogus". Man möge Gott dafür loben, daß man das Stück gesehen, worauf nochmals eine Inhaltsangabe der Menschheitsgeschichte bis zum jüngsten Tage folgt,

„der warlich, warlich ist nicht weit,
Wachet und betet allezeit!
Ein jeder seh sich eben für,
der jüngste tag ist für der tür.
Bekeret euch in disem leben,
so wil euch Got das ewig geben."

Eine Form, die bei Hans Sachs am stärksten ausgebildet ist, finden wir in Krügers Spiel von den „bäurischen richtern",[89]) 1580. Auf eine Anrede an das Publikum folgt die Quellen-, die Inhaltsangabe und das Gebot aufzumerken. Im Epilog finden wir das alte Bild, das Stück sei ein Spiegel der Moral, wie der Verurteilte in dem Stück sollten auch die Sünder Gott vertrauen:

„so uns gerewen vnser sünd
er helffen wil zu aller stund",

denn Christus habe sich ja für die Menschheit geopfert,

„dis nempt vor lieb zum newen jar
für allem leid euch Gott bewar."

Während Martinus Hayneccius in seinem „Almansor"[90]) ganz in klassisch-mythologischem Symbolismus steckt, es sprechen Sophia mit ihren Töchtern Eutychia, Basilica und Sophrosyne den Prolog, hat er in seinem Hans Pfriem oder Meister Kecks[91]), 1582, den er zuerst lateinisch als Schulkomödie schrieb, wieder die regelmäßige Bahn betreten. Zuerst kommt das Argument, dann der eigentliche Prolog. Da des Dichters „Almansor" gefallen habe, habe er das vorliegende Stück zunächst Latein geschrieben, dann verdeutscht, damit alle die guten Lehren verstünden. Der Dichter habe die besten Absichten und bitte um die Gunst des Publikums. Man möge ihn nicht übel beurteilen, denn kritisieren sei leicht;

„wo zeugt sich hin dis alles nun
moecht einer billich fragen thun,
dahin, das gar ein newes spiel
ich auf die bahn jetz bringen wil,
Hans Pfriem ist es auff deutsch genant,
Momoscopus nach Griechenland."

Darauf folgt die Quellenangabe und die Aufforderung zu schweigen. Dann die Bitte, das Stück möge gefallen und die Lehren

desselben nicht umsonst verhallen. Den Epilog spricht Hans Pfriem, die Hauptperson des Stückes selbst. Zunächst den obligaten Dank für geschenkte Aufmerksamkeit, dann ein Segenswunsch, zum Schluß die gelahrten Floskeln, in denen sich das eitle Schulmeisterlein zeigt:

„Volete et plaudite!
Χριστῷ δόξα."

und die Übersetzung:

„Alleine Christ die ehr!
Sons niemandt nun noch nimermehr."

Voll Untertänigkeit wendet sich der Prologus in Nikolaus Roths „Cuntz von Kauffungen",[92]) 1589, an das Hofpublikum:

„sie wollen Ihnen gefallen laszen
disz spiel so gering es ist gemacht".

Dann folgt die Bitte um Entschuldigung, wenn „ettwas dran mangeln würdt", es sei ein Erstlingswerk, und dann Inhaltsangabe, Stillschweigensgebot und schließlich das Argument.

Voll frommen Ernstes verkündet Mathäus Scharschmid im Prolog seiner „comoedia von des koenigschen son, der kranck lag zu Capernaum" etc.,[93]) 1589, sein Spiel solle nicht zum Lachen reizen,

„denn wer nur schalckheit hören wil,
find er im Schimpff vnd Ernst gar vill,
in Eulenspiegl vnd Rollnwagn,"

sondern den Glauben stärken. In der Tragödie von den „sieben martyrern vnd jrer mutter",[94]) 1589, gibt Scharschmid, wie wir so oft gefunden, den moralischen Zweck des Spieles an:

„wenn christen in verfolgung sein
— — — — — — — — — —
das sie viel lieber willig sterbn
— — — — — — — — — —
eh sie vom rechten glauben weichn,
der selig macht die armn vnd reichn."

Der moralische Inhalt des erstangeführten Stückes wird im Epilog in vier, der des letzteren an selber Stelle in drei Lehren

zusammengefaßt. Hansnarr und Clausnarr hat Scharschmid Prolog und Argument seines Spieles von einem „pfaffen im land zu Francken",[95]) 1589, anvertraut.

Sehr umständlich ist der Prolog zu Joachim Lonnemanns „Lazarus".[96]) Zuerst bittet der Prologus um Ruhe:

„mit bit jr wollet hören an,
was wir für ein schulspiel fürhan,"

denn das Betrachten derartiger „hendel" bringe den Alten Nutzen und besonders der Jugend, welche besonders leicht durch gutes Beispiel zu beeinflussen sei. Dann folgt die Bitte um Wohlwollen, wenn einem aber das Spiel nicht recht sei —

„jedermann kan man gefalln nicht."

Daran schließt sich die Ankündigung des Arguments und dieses selbst. Darauf erscheint Petermann, der Narr, und bittet in 30 Versen und in possenhafter Weise abermals um Ruhe. Auch vor jedem Akt ist ein Argument desselben, doch wird jedes von einem anderen Darsteller gesprochen, wie das Verzeichnis der *„Personen dieser action"* zeigt.

„Prologus und epilogus
argumentator primi et secundi actus
argumentator tertij actus
argumentator quarti et quinti actus."

Der dritte Akt hatte einen besonderen Argumentator, weil er der umfangreichste war — er enthält das Gastmahl des Reichen — und infolgedessen auch das längste Argument hatte. Im Epilog folgt Dank und Bitte um Nachsicht und eine fromme Bitte um Gottes Schutz.

Ebenso wie bei Lonnemann sind auch vor jedem Akt Argumente in Bartold von Gadenstedts Übersetzung des „Tobaeus"[97]) des Cornelius Schonaeus, 1605, zu finden, obwohl das lateinische Original, 1580, bloß eine periocha comoediae hat. Das ist ein neuerlicher Beweis, daß die Aktargumente erst eine sekundäre Form sind.

Martin Rinckhart hat in seinem „eislebischen christlichen ritter",[98]) 1613, kein Stück voll allgemeiner Gedanken, voll alter

oder neuer Weisheit geschrieben, sondern ein Stück zur Verherrlichung Luthers. Diesem Zweck dient auch Prolog und Epilog des Dramas, in dem die konventionellen allgemeinen Gedanken auf den speziellen Fall angewendet werden. Der Prolog gibt an, die Komödie solle von dem eislebischen Ritter Martin Luther handeln. Gott habe auf ihn bezügliche Prophezeiungen vor langen Jahren gegeben, sein Wappenbild müsse St. Georg sein, denn er sei Mann und Held,

„in der christlichen Kirch gemein,
ein geistlich streitbar ritter."

Dann folgt die Inhaltsangabe und die Erklärung der lateinischen symbolischen Namen,

„daß aber auch der gmeine mann
vom handel moege was verstan."

Darauf kommen wieder die formelhaften Wendungen, man möge,

„demnach auch am actor vnd alln
allhier tragen kein vngefall'n,
sondern vns günstig hören an,
wie wir bitten vnd zuflucht han."

Vor jedem Akt sind Argumente, der Epilog dient wieder dem begeisterten Lobe Luthers mit der endlichen Aufforderung:

„folg jhm standhafftig hernach,
so wird zuletzt auch gut dein sach."

Fast dieselben Gedanken wie im vorhergehenden Stück hat der Prolog in Rinckharts „Monetarius seditiosus".[99]) Es sei 100 Jahre her,

„do Gott mit großer wundermacht
handgreiflich offenbar gemacht;
daß ihm der auffruhr gefalle nicht."

Auf ein Lob Luthers, der das Papsttum entlarvte, folgt die Inhaltsangabe und die Bitte um Stille. Die einzelnen Akte haben Argumente, im Epilogus steht der obligate Dank,

„daß jhr vns zugehört so lang,"

und dann drei Lehren, die schon Luther, Philipp Melanchton und Mathesius kannten.

Ganz in längstgewohnten Bahnen bewegt sich Prolog und Epilog in Gabriel Rollenhagens „Amantes amentes",[100]) 1609, indem der erstere die Inhaltsangabe und die Aufforderung aufzumerken, der letztere die Moral der Geschichte enthält: man könne

„der liebe nicht entrennen
— — — — — — — —
darumb bitt ja ein jeder Gott,
daß er sein lieb nicht mach zu spott.
— — — — — — — — — — —
Sonst verkehrt sich die lieb in pein."

Viel spärlicher als in der Schweiz und Sachsen fließen die Quellen in den Rheinlanden, erst in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts beginnt die ärmliche dramatische Tätigkeit in diesem Landstrich mit Jaspar v. Genneps „Homulus",[101]) 1539, dessen Prolog die Inhaltsangabe mit der Moral vereinigt, dessen Epilog bittet, man möge das Spiel zum Guten kehren.

Reicher war die dramatische Tätigkeit in den schwäbischen, fränkischen, baierischen und württembergischen Gebieten Mitteldeutschlands. Leonhart Culmann schlägt im Spiel von „dem aufruhr der erbarn weiber zu Rom",[102]) 1530, keine neuen Bahnen ein. Der Prologus fordert zum Schweigen auf, er beruft sich auf die Antike, die auch Theater gespielt habe,

„man thäts z'gfallen dem gemeinen Mann
der sonst nit gar viel mores kann,"

das Spiel sei wie ein Spiegel (!). Darauf folgt Quellen- und Inhaltsangabe.

„Was man daraus soll leren
das werdt ihr im end im bschluß hören,"

und schließlich die Aufforderung stillzuschweigen. Im Epilog spricht der Konsul („burgermeister") zu den Frauen im Publikum, denen er die Leviten liest und Moral bringt. Der Rat habe zur Strafe beschlossen,

„daß ihr da vorm rathhaus sollt thon
mit diesen jungen herren schon
ein tanz, ein reihen oder zween."

Und dann solle jede heimgehen und

„allda gehorsam sein
ihrem mann ohn trug — ohn falschen schein."

In derselben gewohnten Weise beginnt Culmans Spiel „wie ein sünder bekärt wirdt",[103]) mit den Worten des „vorreders", man bringe ein schönes Spiel,

„ir werd es nur geren hören
dann es redt vil van Gottes wort
— — — — — — — — — —
darumb ich bitt yedermann still sey
mit vil schwatzen vnd mit lachen
die personen nit irr machen,"

ein Gedanke, den wir schon im geistlichen Drama des 14. Jahrhunderts gefunden. Darauf folgt das Gebot stille zu sein, die Inhaltsangabe und der Hinweis,

„was das spil für lehr wirdt geben
das wirdt im bschluß gezeyget an."

Das Stück schließt mit der Bitte um Entschuldigung wegen etwaiger „red von losen dingen", doch bringe das der aus dem Leben genommene Stoff mit sich, es solle ja den Bösen ein warnendes Exempel sein. Eine selten hohe Meinung von der Schauspielkunst offenbart derselbe Dichter im Prolog seines Spieles „von der widtfraw",[104]) 1544. Nach altem Brauch spiele man, diesmal aber besonders, daß Witwen und Waisen

„irs ellends ein fürbild heten,
damit sie ihren glauben sterken."

Ernsthafte Dinge werde man hören und darum möge man die Schauspieler nicht für „spielleut" halten,

„die narrenteidung bringen für;
— — — — — — — — —
unser tun ist göttlich und recht."

Darum möge man auch mit schwachem Können vorlieb nehmen, der Knabe werde das Argument, der Epilog die Moral bringen. Wieder zeigt sich uns die Zweiteilung des Prologes. Im

„beschluß" folgt eine Rekapitulation des Inhaltes, die Moral mit einer Wendung gegen die Protestanten:

„der ist kein christ, ob ers gleich meint,
das er die werk der lieb verneint,"

usf. Zum Ende der fromme Spruch:

„so wird Gott in der letzten not
euch gnedig sein durch Jesum Christ."

Sebastian Wild bietet keine neuen Motive, so in seiner „tragoedj 4 von dem doktor, der den esel 1 tryb etc.,[105]) 1566, und seinem Passionsspiel,[106]) 1566, indem der Herold die Quelle und den Inhalt angibt und sein Gebot zu schweigen folgendermaßen begründet:

„dann die tragedj ist nit ein
faßnachspiel oder sonst ein schertz
beregt ein yegklicher sein hertz
zu sondrem auffmercken."

Der Epilog faßt die Moral in 5 „stücken" zusammen. Ebenfalls ganz konventionell sind Prolog und Epilog zu Clemens Stephanis „Comoedia Andria",[107]) 1554, mit der Teilung in Argument und Prolog, der Berufung auf die Antike, dem Bild vom Spiegel im ersteren, der captatio benevolentiae und der Moralisation in letzterem. Ganz dieselben Gedanken finden wir auch in seinem „bawrenspiel,"[108]) 1568, und in seiner geistlichen „aktion aus Ludouici Beroaldi dialogo".[109])

Ebenso landläufig ist der Prolog zu Nikodemus Frischlins „Fraw Wendelgart",[110]) 1579, mit Ansprache an das Publikum, Inhaltsangabe und Gebot zu schweigen, ebenso der Epilog, dessen Moral in drei Lehren zusammengefaßt ist. Weder Prolog noch Epilog haben desselben Autors „Ruth"[111]) und „Hochzeit zu Kana",[112]) beide 1590.

Einen sehr frommen Ton, sonst nichts Besonderes zeigen die Prologe und Epiloge in Thomas Birks „comedia von den doppelspielern",[113]) die auch ein Register der im Stück enthaltenen guten Lehren enthält, und im „ehespiegel"[114]), Birk war eben Pfarrer und Frömmigkeit sein Metier.

Einen ganz umfangreichen, historischen Exkurs über den Ursprung und die Geschichte des türkischen Volkes enthält der Prolog von Paul Pantzers „tragoedia von den dreyzehen türckischen fürsten",[115]) und ganz aktuell schließt der Epilog mit der Bitte an Christum um Beistand gegen die Türken, nachdem „neunzehen (!) lehr", die in dem Stück stecken sollten, dargelegt wurden.

Sehr frühe faßte das Drama in dem der Schweiz so nahe liegenden Elsaß Wurzel.

Der erste Dichter, den wir betrachten wollen, ist Jörg Wickram.[116]) Er beginnt zwei seiner Dramen, nämlich „die zehen alter der welt" und „der trew Eckart" mit einem frommen Spruch:

„Gott vatter, sun und heylger geyst,
durch die wirt alle ding volleyst"

und

„im anfang was das bey Gott
der alle ding erschaffen hott.
— — — — — — — — —
derselb uns heüt sein gnad mittheil
das wir mit glück und auch inn heyl
diß angefangen spyl volbringen."

Mit der Aufforderung aufzumerken beginnt das Spiel vom „narrengießen" und „der verlorne sohn", in der gewöhnlichen Fastnachtspielmanier das Spiel von der „weiberlist" mit der Begrüßung:

„glück zu, ihr herren, zürnend nit
das ich so frevel einherlauff,"

woran sich noch eine Bitte um Einlaß für des Sprechers Genossen schließt. Die „zehen alter der welt" zeigen uns nach dem oben angeführten frommen Spruch eine zielbewußte Darstellung der Zwecke des Dramas — es ist Wickram nicht mehr allein ein Mittel den Menschen zu bessern, es ist ihm schon ein Mittel zur Erkenntnis, denn es heißt zunächst:

„welcher der welt lauff well erkennen,
deß schimpfes mag er wol warnemen
von einer person zu der andern,
wie sich das alter thut verwandern,"

und erst danach folgt die Moralisation, die Welt sei voll Sünden,

„darumb ein yeder selbs betracht,
eygentlich in sein gwissen gang,
ob nach nutz die zeit sey lang
die uns sant Paulus hat erklärt."

Wer dies wissen wolle, solle aufmerken. — Im „Eckehart" folgt eine Inhaltsangabe, die im vorhergehenden Drama fehlt, da ja keine rechte Handlung, sondern bloß eine Aufzählung folgt, worauf eine mit Beziehungen auf die Bibel verbrämte Klage über die Schwachheit der Zeit folgt:

„man findt der heldenmaenner nicht,
als man fand inn der alten ee."

Diese werden in 30 Versen aufgezählt, worauf die Klage folgt:

„o find man solcher Männer eyn
inn aller weiten welt gemeyn
— — — — — — — — —
ir leyder keyner funden würt."

Ganz flüchtig dem Charakter des Fastnachtspieles entsprechend ist die Inhaltsangabe des „narrengießen", indem der Prologist nach einem humoristischen Exkurs bloß mitteilt, sie hätten jemanden mitgebracht,

„der hat durch witz und kunst erfarren
das er mag gießen newe narren."

Den Prolog schließt die Aufforderung stillzuschweigen. Der konventionelle Stoff im „verlornen sohn" zeitigte auch eine konventionelle Form des Prologes; nach der erwähnten Aufforderung aufzumerken, folgt die Angabe der Quelle, dann die Inhaltsangabe, also Hans Sachsens Schema, und dann noch ein moralischer Exkurs mit dem Schluß:

„ich bit, mit fleiß wolt hören zu,
vermeidt das lachen, sind in ru!"

Konventionelle Elemente zeigen auch die Epiloge der Stücke Jörg Wickrams mit Ausnahme des „narrengießens", welches als Fastnachtspiel keinen Epilog besitzt. Im Spiel von den „zehn altern

der welt" folgt auf den oft vorkommenden Dank für geschenkte Aufmerksamkeit:

„ersamen herrn, mir dancken ich,
das ir uns so demütigklich
hand zugelassen unser bitt", naemlich

die Schilderung einer bösen Zeit voll Heimsuchungen, einer Folge der Sünden, und schließt mit der Bitte:

„das ich euch jetz und all erman:
lond euch dasselb zu hertzen gan!"

Die Erklärung, daß sich das Stück gegen niemanden persönlich richte, die wir schon oft gefunden, finden wir wieder im „Eckehart":

„hiemit endt sich der trew Eckart
so guter meynung gspylet wardt
nyemandt zu trutz, keib oder leyd."

Darauf folgt eine kurze Moral, die Aufforderung Buße zu tun, die Bitte um Gottes Hilfe und die Namensangabe des Dichters. Aus den traditionellen Teilen, dem Dank, der Entschuldigung, man wolle niemanden persönlich treffen und einem humordurchleuchteten Gutenachtwunsch besteht der Epilog des Spieles vom „narrengießen". Eine moralisierende parabolische Erklärung des Inhaltes beschließt das Spiel vom „verlornen sohn", woran sich bekannte Motive knüpfen:

„ob mir an bossen und geberden
gevelet hand, das ist uns leid.
doch sey euch allen danck geseit,
das ir so fleißig, züchtig still
hand zugehört dem unsern spil".

Gesprochen wird Prolog und Epilog vom Herold, nur den Epilog zum „narrengießen" und den Prolog zur „weiberlist" spricht der Narr, was bei einem Fastnachtspiel sehr naheliegt.

Ganz ohne Abweichung von der Tradition erscheint Prolog und Epilog in Thiebold Garts „Joseph",[117]) 1540, und ebenso im „Saul",[118]) 1606, des soviel späteren Wolfhart Spangenberg. Des Prologes und Epiloges entbehren schon Spangenbergs spätere Spiele „Mammons sold"[119]) und „Glückswechsel",[120]) beide 1613.

Spät erscheint das neue Drama in Norddeutschland und auch dann fehlen die originellen Talente. Auch Prolog und Epilog mußte unter diesen Umständen die alte Form beibehalten. Neben dem obligaten Gebot zu schweigen und der Inhaltsangabe enthält der Prolog zu Christoph Lasius' Spiel „von der geburt Christi",[121] 1540, einen Trost für die verfolgten Evangelischen, steht also mit den Zeitereignissen in Verbindung:

„man kan vns ja nichts geben schult,
denn das wir euangelisch sindt,
gleuben ans new geborne Kindt.
— — — — — — — — —
babst sey der antichrist auff erdt,
das sagen wir ohn alle schew
hoffen nicht das es uns gerew."

Der Epilog bietet inhaltlich ebensowenig etwas Neues wie Prolog oder Epilog der folgenden Dramen. Johannes Römoldt teilt den Prolog seines Spieles von der „hoffart",[122] 1564, zwischen Prologus und Argumentator, ebenso Ludwig Hollonius den Prolog in seinem Drama „Somnium vitae humanae",[123] 1605. Er sowohl wie Friedrich Dedekind in seinem „christlichen ritter",[124] 1590, verwenden Knaben als Argumentatoren, und dasselbe tut Marcus Pfeffer in seiner „Esther",[125] 1621, welcher außer dem Argument, Argumente der einzelnen Akte verwendet. Interessant ist es, daß dem Prolog zufolge die Jugend nicht nur tugendhaftes Leben aus dem Stück, sondern auch guten Ton lernen soll, denn es heißt — die Jugend,

„die lernt kün reden fürn leuten fein,
in worten auch fürsichtig seyn,
zierlich geberd, sprach förmlich wort,
vnd was sonst mehr darzu gehört."

Im Epilog folgt der Dank für das Erscheinen des Fürsten, Rates und Volkes, die Moral und die Bitte um Gottes Schutz für Fürst und Volk.

In Österreich ist Wolfgang Schmeltzel der bedeutendste Dramatiker. Er hat um die Mitte des 16. Jahrhunderts sechs Theaterstücke geschrieben. Das erste ist seine „comedia des

verlornen sons".[126]) Der Prologus beruft sich in gewohnter Weise auf die antiken Spiele,

„darauß gsehen gelernt vil
was hübsch häßlich am menschen sey,"

erklärt die Moral, worauf als gesonderter Teil das Argument folgt. Im „beschluß" folgt die Begründung:

„die vrsach frey am tage ligt
warumb man diser kurtzweil pfligt
der jugent gschichts allain zu gut,"

denn Gott zeige in dem Dargestellten ein Exempel, worauf der Dichter mit dem frommen Spruch:

„sein gnad wirt er dann wider geben
auff erdt vnd dort das ewig leben"

schließt. Schmeltzels nächstes Werk war die „aussendung der zwelffpoten",[127]) in welchem „vorred", „argument" und „bschluß" die gewohnte Bahn nicht verlassen. Der letztere schließt mit der Warnung:

„man sicht vil zaichen mancherlay
teuerung, krieg, sterben, selezam gschray
welche den jüngsten tag fürchten lassen,"

deshalb

„last vns christlich brüderlich lebn."

Dasselbe ist in inhaltlicher Hinsicht von dem dritten Stück Schmeltzels „der hochzeit Cana Galilee"[128]) zu sagen, doch ist äußerlich eine kleine Wandlung vorgegangen, der Dichter benennt nämlich das Argument schon mit dem deutschen Wort „jnnhalt". In der „vorred" heißt es, das Stück sei besonders geschrieben

„für junge diern vnd jung geselln
die sich in ehstand gebn wölln
wie sy sich sollen zamen fügn."

Die „comedj von dem plintgebornen"[129]) birgt in „vorredt", „jnnhalt" und „beschluß" nichts, was über den engen Rahmen der Schulkomödie hinausgeht. Eine neue Form findet aber Schmeltzel für den Prolog in der „hystoria von dem jüngling Dauid".[130]) Den mit der Inhaltsangabe vereinigten eigentlichen Prolog spricht der

„precursor", die bekannte Figur des geistlichen Dramas mit ganz besonders frommen Tönen. Er beginnt mit einem Hinweis auf Gottesstrafen, dem Hinweis auf Türkenkriege, Pest und Mißernte,

„noch hat vns der almechtig Got
erhaltn in solcher not
wie er dann ist zu aller zeit
sich erbarmen willig bereit
vnd solches wol bewisen hat
erlegt den starcken Goliath
durch Dauid einen jungen knabn."

Im „beschluß" warnt er: die Zeit sei böse,

„last vns bekern schreien zu Got
so wird er bestehen wie gegen Goliath."

In seinem letzten Drama „Samuel und Saul"[131]) behält er die Zusammenziehung bei, die Ansprache wendet sich an den Kaiser, der eben siegreich heimgekehrt und geht dann in konventionelle Bahnen über, welche auch der Epilog nicht verläßt. Dasselbe läßt sich von Benedikt Edlpöcks „comedi von der freudenreichen geburt Jhesu Christi",[132]) 1568, sagen, nur durch den Schwulst, in den jeder Gedanke gewickelt ist, unterscheidet sich der Autor unvorteilhaft von seinen Vorgängern. Auch Mathias Meissner folgt in den Prologen und Epilogen zu seiner „historica tragoedia",[133]) 1580, und in der „tragedia von zweyen böhmischen landherren",[134]) 1594, getreulich den alten, breitgetretenen Pfaden.

Fassen wir die typischen Bestandteile zusammen, aus denen die Prologe und Epiloge der Dramen dieses Zeitraumes bestehen. Es sind die alten Motive vergangener Zeiten, Aufforderung zu schweigen, Inhaltsangabe in größerer oder geringerer Ausführlichkeit und moralische Exkurse, welch letztere nicht mehr so allgemein, wie in den religiösen Dramen, sich den speziellen Verhältnissen, dem Zeitbedürfnisse anpassen. Die anderen Motive sind, so charakteristisch sie sind, nicht typisch, weil sie, wenn auch häufig, so doch nicht immer zu finden sind.

IV. Kapitel.

Das Drama Hans Sachsens, Herzog Julius' von Braunschweig und Jakob Ayrers.

Hans Sachsens Dramen in ihrer Gesamtheit lassen sich nach ihren Prologen scharf in zwei Gruppen teilen, die schon im Titel gekennzeichnet sind, nämlich in Tragödien und Komödien einer-, in Fastnachtspiele oder kurzweg Spiele anderseits. Nur ein einziges „spiel" befindet sich bei der ersten Gruppe (Die 12 $\frac{1}{}$ getrewen frawen[1]) 13; 530), dessen Charakter seiner Benennung nicht entspricht und welches auch seinem Prolog nach in die erste Gruppe fällt. In Betracht kommen 122 Theaterstücke, von denen 118 ihren Prolog nach einem ganz bestimmten Schema aufgebaut haben, wie die folgende Tabelle zeigt:

I.				II.
A. Qu. J. St. 67	*a*	α	*a*	A. J. St. 17
A. J. Qu. St. 3	*b*		*b*	
A. Qu. J. 20	*a*	β	*a*	A. J. 8
A. J. Qu. 3	*b*		*b*	

Ich bezeichne mit A. die Anrede an das Publikum, mit J. die Inhaltsangabe, mit Qu. die Bezeichnung der Quelle, mit St. die Aufforderung zum Stillschweigen.

Zunächst unterscheiden sich scharf die zwei Gruppen (I und II), je nachdem sich im Prolog die Quellenangabe findet oder nicht. Beide Gruppen zerfallen abermals in zwei Teile (α und β), je nachdem die Aufforderung zum Schweigen vorhanden ist oder fehlt. In Gruppe I finden sich dann bei α und β noch Varianten (*a* und *b*) in geringer Zahl, gekennzeichnet durch eine verschiedene Aufeinanderfolge von J. und Qu.

Bei Gruppe II ist eine Variation unmöglich, da naturgemäß A. zu Beginn und St. am Ende des Prologes steht, wodurch bei zwei oder drei Teilen eine Umstellung derselben ausgeschlossen ist. — Wie die in den Anmerkungen[2]) gegebene chronologische Zusammenstellung der Dramen zeigt, hat die Technik des Prologes bei Hans Sachs keinen Fortschritt gemacht; Prologe der Gruppe I, α, *a* finden sich zwischen 1530 und 1561; I, β, *a*, zwischen 1527 und 1558; II, α, *a* zwischen 1534 und 1552, die anderen Gruppen sind zu klein, um daraus bindende Schlüsse auf eine Entwickelung ziehen zu können. — Der Unterschied der Gruppen I, α und I, β und II, α und II, β hat nur innere Gründe, er beruht auf einer Freiheit, die sich der Dichter in starrer Form erlaubt und zeigt anderseits wie überflüssig St. in Hans Sachsens Zeit schon geworden war. Ebenso beruht auch der Unterschied zwischen I, α, *a* und *b* und I, β, *a* und *b* bloß auf einem Variationsbedürfnis, vielleicht auch nur auf Versrücksichten des Dichters. Bedeutend ist aber der Unterschied zwischen den Gruppen I und II. Hier können wir verschiedene äußere Gründe für das Fehlen von Qu. angeben. — In drei Stücken: Griselda 2, 40; jüngstes Gericht 11, 400; Thitus und Gisippus 12, 15 steht Qu. im Epilog und fehlt deshalb im Prolog. Anderseits gibt Hans Sachs die Quelle bei aus Volksbüchern genommenen Stoffen nicht an, und zwar in sieben Fällen: Ritter Galmi 8, 261; Tristant 12, 142; Die unschuldig Kaiserin in Rom 8, 131; Pontus und Sidonia 13, 378; Der hürnen Sewfriedt 13, 334; Fortunatus 12, 187 und Melusina 12, 526. Weiterhin bei solchen, welche modernen Autoren, wie Eyb, Macropedius, Wickram, Anekdoten- und Schwanksammlungen etc. entnommen sind, und zwar in neun Dramen: Hecastus 6, 137; Pallas und Venus 3, 3;

Die falsch Kaiserin 8, 107; Die 12 argen Königinnen. 16, 3; Die schöne Marina 13, 84; Die 4 unglückhafften liebhabenden Personen 13, 172; Die Königin reitet den Aristoteles 12, 241; Julianus 13, 110 und Marina 20, 64; — die Quellen waren allgemein bekannt, ihre Angabe war überflüssig und unterblieb daher. Technische Schwierigkeiten waren bei vier weiteren Dramen für den Entfall von Qu. maßgebend, nämlich bei beiden Estherfassungen von 1536 und 1559 (1, 111 und 15, 87) „Jupiter und Juno" 4, 3 und „Fürst Concretus" 2, 22. In den Estherdramen und dem Fürsten Concretus hält der Dichter nämlich die Fiktion aufrecht, als würden sich die Zuseher im Königspalast als Gäste des Königs befinden, im zweiten Fall als seien sie im Olymp:

„heyl unnd gelück sey euch ir irrdischen,"

bei welcher Vorstellung natürlich eine Quellenangabe unmotiviert gewesen wäre und deshalb unterblieb. Ein ähnlicher Grund liegt auch bei der „Schöpfung" 1, 19 vor, wo ein Cherub als Prologist auftritt, bei welcher Figur ebenfalls künstlerische Rücksichten maßgebend sein mußten, wenn sie die Angabe einer Quelle, welche ja zu eines Cherubs Zeiten noch gar nicht existieren konnte, unterließ. Der „alt reich burger" 12, 115 erinnert inhaltlich an einen Fastnachtspielstoff und Hans Sachs sagt im Prolog: „der histori wol ist bekandt", weshalb eine genaue Quellenangabe entfiel, ein Grund, der auch bei der „Enthaubtung Johannis" 11, 198 vorliegen dürfte.

Von den vier nicht in das obbezeichnete Schema passenden Dramen haben zwei — „comedia, daß Christus der Messias sei" 1, 163 und der „Waldbruder" 11, 359 — überhaupt keinen Prolog, sie stecken beide noch stark in der Form der „Kampffgespreche" Hans Sachsens, aus denen sie hervorgingen, welche Form einem Prolog des Heroldes keinen rechten Anhaltspunkt bietet. Von den beiden anderen Dramen nähert sich der schon genannte „Fürst Concretus" 2, 22 durch seine Form (A. St. J. St.) am meisten der Gruppe II, *α*, *a*, von der er nur durch das erste St., welches der Prologist für sich selber spricht, unterschieden ist. Die Prologform der „bulerin Thais" 20, 30 (Qu. J. St.) nähert sich sehr stark der Normalform I, *α*, *a*, von der nur A. abfiel, wohl weil gerade in diesem Stück Hans Sachs im ersten Vers eine gewichtige, Ansehen heischende Person

ins Treffen zu führen weiß „Terentius, der hoch poet" etc., welcher Beginn viel stärkeres Interesse erregen mußte, als eine Begrüßung der Anwesenden.

Die Formen der einzelnen Prologteile unterscheiden sich, so homogen ihr Gedankeninhalt ist, doch durch eine größere oder geringere Präzision und Intensität des Ausdruckes.

So finden wir bei der Anrede an das Publikum (A) eine doppelte Steigerungsmöglichkeit. Das einfachste ist die bloße Anrede, die Nennung der Anwesenden, z. B.:

„Ritter Galmi" 8, 261:

„fürsichtig, weiß und ehrenfest
edel und außerwelte gest!"

König Ißboset 10, 288:

„edl und vest, achtbar und fürnem
fürsichtig, weiß und all, so in dem
sal wöllen die tragedi schawen!"

Zerstörung Jerusalems 12, 279:

„erbar und ehrenfeste herren!"

Abraham und Lot 10, 15:

„ir werden christen allesamen!"

Ganz zusammengeschmolzen ist die Anrede im „Jüngling im Kasten" 13, 244.

„hört ein wunderseltzam geschicht!"

Die erste Steigerung dieser Anrede bildet eine Begrüßung der Anwesenden, z. B.:

Die Königin reit den Aristoteles 12, 241:

„seit alle gegrüßet in gemein!"

Die vertrieben Keyserin 8, 161:

„heyl sey den erbern, ehrenfesten etc."

Fürst Concretus 2, 22:

„Gott grüß euch, herren allzumal."

Die dritte Stufe wird durch einen Segenswunsch für die Zuseher gekennzeichnet, z. B.:

Der verlorne Sohn I, 11, 213:

„heil und gnadt von Gott dem vatter!"

Jephtas tochter 10, 169:

„glück sey den herren unnd den frawen!"

Esther I, 1, 111:

„fried, gnad unnd heil von Gott voran!"

Plutus 7, 65:

„heil unnd gelück unnd alles gut
wünsch ich euch auß frölichen mut."

Die Quellenangabe ist in den meisten Fällen eine ziemlich genaue — Werk und Autor, bei der Bibel wird das betreffende Buch genannt — doch bildet eine Gruppe von Prologen mit ganz allgemeinen Angaben schon den Übergang zu den Prologen ohne Qu., z. B.:

Hertzog Wilhelm 12, 488:

„als uns die alten bücher sagen"

in „Wilhelm von Orlientz" 16, 57 und dem „marschall mit seinem sohn" 12, 52, wo alte Schriften kurzweg als Quelle genannt werden. Hier mußte die alte Bedeutung der Qu., die Autorität der Moral zu erhöhen, verloren gehen und damit wird die Quellenangabe selbst, da sie ihr Motiv verloren, überflüssig.

Auch J. wird gewöhnlich mit Genauigkeit erzählt, doch mitunter auch nur angedeutet, so in Esther I, 1, 111; Fürst Concretus 2, 22; Plutus 7, 65, in den beiden letztzitierten Dramen mit der angedeuteten Vorfabel verbunden.

In 119 Dramen bezieht sich die Inhaltsangabe auf das ganze Stück, in dreien: „die schöpfung" 1, 19, „der ganz passio" 11, 256 und „das jüngste gericht" 11, 400: also in den Dramen, welche bedeutende Abschnitte der Bibel, nicht Szenen aus dem Leben einzelner biblischer Personen enthalten, finden sich Argumente vor jedem Akt, denn eine Zusammenfassung hätte den Prolog zu stark gedehnt und das Verständnis geschwächt.

Die Aufforderung zu schweigen ist die seit dem geistlichen Drama stereotype und einmal (Florio 8, 300) gibt Hans Sachs auch den alten Grund für seine Bitte an:

„darumb seidt still, wenn man eintritt,
das man hie werdt verirret nit!
Ist unser unterthenig bitt."

Wenn die Aufforderung zum Stillschweigen fehlt, findet der Dichter mit einem kurzen Satz, der auf J. folgt, den Übergang zum Spiel, z. B.: Camillus 12, 227:

„Wie ir solches wert mit wort unnd that
vernehmen, wies verloffen hat."

Tobias 1, 134:

„nun hört so wöl wir heben an."

Sprecher des Prologes ist in allen Fällen — drei ausgenommen — der „ehrenholt". In der „schöpfung" 1, 19 spricht ihn der Cherub, ein Zeichen von dem künstlerischen Gefühl Hans Sachsens, denn ein Herold vor der Schöpfung ist nicht recht denkbar. „Juno und Jupiter" 4, 3 hat den Narren, der „alt reich burger" 12, 115 den Träger der Hauptrolle „herr Lamprecht" zum Prologisten, bei beiden dürfte der Fastnachtspielcharakter der Stücke für die abweichende Form maßgehend gewesen sein.

Die Epiloge sind ganz konventionell und bringen die Moral je nach dem Inhalt des Stückes für die ganze Menschheit oder einzelne Stände berechnet, gewöhnlich disponiert in drei bis neun „stück" oder „lehren". Auf die Moralisation folgen dann stets zwei Zeilen, welche einen Segenswunsch und des Dichters Namen enthalten.

Weit fortgebildeter ist die Technik des Prologes und deshalb vielseitiger im Fastnachtspiel.[3]) Gewöhnlich fehlt jeder Pro- oder Epilog, so in den Stücken 3, 13, 22, 23, 25, 26, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 72, 74, 77, 78, 79, 80, 82, also fast in der Hälfte aller Stücke. Auf eine oder zwei Begrüßungszeilen durch die erstauftretende Person beschränken sich die Stücke: 1,

„ich alter kumb zu euch herein
Gott grüß alle, die hinnen sein,"

4, 5 eine der bekannten Einleitungen einer Gerichtsverhandlung, bei der das Bühnenpublikum und die Zuschauer identifiziert werden, 6, 7, 8, 10:

„ein guten abndt, ir biderleut,"

11, 12, in beiden die oberwähnte Identifizierung, 14, 15, 16:

„ein guten abent, ir erbarn leut,"

17, der Arzt:

„ihr herren seit mir all wilkommen,"

mit der doppelten Beziehung auf Bühne und Zuseher, 18, 21:

„ein guten abent, ir zarten herren!"

28, 31. Eine Annäherung an die gewöhnliche Prologform zeigen die Stücke 2, in welchen der Ehrenholt nach der Begrüßung ankündigt, sie wollten:

„allen zu ehr
ein kurtzes Faßnachtspiel hie machen,
wer denn lust hat, mag sein wol lachen,"

und 24, wo auf die Begrüßung von Seite des „pawren" eine Entschuldigung wegen etwaiger Roheiten folgt, denn die Aufführenden seien eben „grobe leute". In 85 gibt der Ehrenholt nach der Begrüßung andeutungsweise, in 39 der Prologus, in 76 Mose vollständig Inhaltsangaben. Diese Form, erweitert durch das Gebot zu schweigen, finden wir in 68, wo der treue Eckhart, in 70, wo ein Engel und in 75, wo Jäckel, der Narr, spricht. Zwei Stücke, 71 und 73, zeigen die vollständige Prologform der Tragödien mit Quellenangabe, wohl, weil der historische Stoff (es sind die Stücke „zweyer philosophen disputation" und „L. Papirius Cursor") jene ermöglichte. Im ersten Fall spricht „Minister, der diener", im zweiten der Ehrenholt den Prolog. Die Verschiedenheit der Personen, denen der Prolog übertragen ist, erklärt sich aus dem Wesen des Fastnachtspieles, zu welchem niemals eine steife Einleitung paßte; man nahm infolgedessen nach altem Muster einfach die erstauftretende Figur als Prologisten in Anspruch und ließ den Herold nur in Fällen auftreten, wo er sich wirklich anstandslos in den Rahmen des Stückes fügte.

Keinen Prolog, wohl aber zum mindesten Andeutungen eines Epiloges bieten die Stücke 19, 20, 27, 32, 43, 44, 49, 50, 56, 81 und 83; keinen Epilog trotz Prologes (abgesehen von dem obligaten, auf Hans Sachs gereimten Spruch, den man füglich nicht mehr Epilog nennen kann, wenn er auch dessen letzter Ausläufer ist,

denn auch er vertritt einerseits teilweise den Theaterzettel durch Angabe des Autorennamens und anderseits den Vorhang durch seine abschließende, im Wunsch ans Publikum gelegene Wirkung), zeigen die Stücke: 1, 2, 4, 8, 10, 17 und 24. Die oft gefundene Bitte um Nachsicht wegen zu starker Satire oder zu großer Roheit bildet in den Stücken 20, 21, 75, 76 und 85 den Epilog, ein Dank für aufmerksames Zuhören in 9. Die fiktive Aufforderung am nächsten Tage wiederzukommen, die wir schon im geistlichen Spiel gefunden, wiederzukommen, obwohl die Handlung schon abgeschlossen und nur noch Undarstellbares folgen könnte, schließt die Stücke 7 und 71. In den meisten Fällen, im Gegensatz zu den im zweiten Kapitel behandelten Fastnachtspielen, bildet die Moralisation den Epilog. Es zeigt sich der doktrinäre Dichter im Gegensatz zum Volk, das nur Unterhaltung wollte und dem jede gute Lehre ein Ekel und ein Greuel war. Oft sind nur kleine Ansätze vorhanden, wie in den Stücken 32 und 43, oft aber auch breitere Stellen, wie in 5, 6, 11, 12, 14, verbunden mit einer Entschuldigung wegen Übertreibung in 15 und 16, humoristisch in 17, wo die Lehre gezogen wird, jeder Kranke möge in ein Wildbad gehen, welch kleine Weisheit statt des erwarteten Moraltrompetenstoßes komisch wirken mußte. Mitunter gilt die Moral einem bestimmten Stand, so in 28 Eheleuten. Allgemeines enthaltend beschließt sie 39, 68 und 83. Religiöse Motive enthält der Epilog zu 70:

„ir lieben christen all gemein
last euch das spiel ein warnung sein.
Nit solch groß sündt undt unrecht thut!"

beginnt er und schließt mit einem Hinweis aufs jüngste Gericht. Gerechtfertigt erscheint diese für ein Fastnachtspiel sonderbare Form dadurch, daß das Stück eine der beliebten frommen Waldbrudergeschichten in dramatischer Form ist. Nur dreimal verwendet Hans Sachs die in den Tragödien und Komödien so häufige schematisierte Form, durch welche die Moral in einige Punkte gegliedert wird, nämlich in 19, 73 und 16, in welch letzterem eine Danksagung den „drei lehren" vorangeht.

Einige Stücke bieten zwar keinen Epilog, wohl aber bringen sich die Personen des Stückes die Moral gegenseitig, wobei sich

natürlich die p. t. Zuschauer bedienen sollten, so in 31, 49, 50, 56; in 81 bringt sogar „Junkher Engelhart" die Moral in einem Selbstgespräch, indem er beginnt:

„mir geschieht ganz recht" etc.

Das bedeutet künstlerisch in formeller Hinsicht schon einen Fortschritt.

Die Fastnachtspiele Hans Sachsens zeigen eine große Mannigfaltigkeit der äußeren Gestaltung, welche aus dem Wesen der Spiele hervorblühte, streng schematisiert aber ist die Form in seinen Tragödien und Komödien; wie bei den Meistersingern überhaupt ist auch hier die Form zur Formel, das Leben zur Schablone geworden.

Offenbar durch das Milieu des Verfassers ist der Prolog in den Dramen des Herzog Julius von Braunschweig[4]) beeinflußt. Von den 11 Dramen — die zwei Überarbeitungen betrachte ich abgesondert — zeigen vier überhaupt keinen Prolog und Epilog, also ein viel geringerer Prozentsatz als bei dem späteren Jakob Ayrer. Es sind das die Stücke „comoedia von einem weibe", „von einem wirth" I, „von einem edelmann" und von „Vincentio Ladislao". Drei weitere haben keinen Prolog („von einer ehebrecherin", „von einem wirthe" II und „der fleischawer"), eines hat zwar einen solchen, doch werden die Inhaltsangabe und die Bitte um Aufmerksamkeit in vier Zeilen erledigt („vom ungeratenen sohn"). Nur drei Dramen („Susanna" I und II und „von einem buler") haben die dreiteilige Form A. St. J. Der erste dieser Teile hat bei Herzog Julius eine besondere Form und gibt uns Aufklärung über die Frage, wieso der Dichter auf die wichtige Möglichkeit, dem Publikum durch die Inhaltsangabe das Verständnis zu erleichtern, verzichten konnte. Während sich die geistlichen Spiele an die Christenheit, die Fastnachtspiele an die ehrsamen Hausleute, an Wirt und Wirtin, das spätere weltliche Schauspiel an die Bürgerschaft wendete, spricht Herzog Julius, der Aristokrat, zu Fürsten, Herren, Junkern und deren Frauen, er hatte also das gebildetste Publikum bei seinen Hofaufführungen, viel gebildeteres als alle anderen Dichter vor sich und deshalb konnte er sich Abweichungen von der Tradition erlauben. Ein weiterer Beweis dafür sind die Umarbeitungen zweier prologloser Stücke („von der ehebrecherin"

und von „Vincentio Ladislao"), welche, weil für andere Kreise berechnet, Prologe und Aktargumente haben.

Der Epilog zeigt in drei Stücken („Susanna" I und II und „von einem buler") Dreiteiligkeit: Dank für aufmerksames Zuhören, Moral und schließend einen frommen Spruch. Im Epilog zweier Dramen („vom ungeratnen sohn" und „von einer ehebrecherin") fehlt die Danksagung und in zwei Stücken („von einem wirthe" II und „dem fleischawer) erscheinen — „loco epilogi", wie Herzog Julius selbst sagt — Personen des Stückes und sprechen aus ihrer Rolle heraus, aber zum Publikum gewendet, die moralisierende Endrede, die sie mit dem obligaten frommen Spruch: „Gott helfe uns" oder dergleichen schließen. Gesprochen wird Prolog und Epilog von dem „prologus und epilogus".

Von den 30 Komödien und Tragödien Jakob Ayrers[5]) entbehren zwei des Prologes, und zwar die „tragedia von dem griechischen Keyser" 2, 883, den ein Narrenmonolog einleitet und die „komedia von zweyen brüdern auß Syracusa" 3, 2133, welche neben dem stofflichen Anschluß an Plautus-Shakespeare auch eine formelle Beeinflussung zeigt. Nur neun Dramen, nämlich: Erbauung Roms 1, 17; Tarquinius Priscus 1, 119; Hugdietrich 2, 943; Theseus 2, 1207; Melusina I, 2, 1615; Soldan von Babylonia 2, 1779 und die drei Dramen des ungedruckten Nachlasses zeigen die Urform Hans Sachsens: A. Qu. I. St.; bei vier Stücken: Servius Tullius 1, 272; Belagerung Albas 1, 117; im fünften Teil von den Historien der Stadt Rom 1, 356 und Keiser Machumet 2, 737 beginnt das Stück ohne St., der Übergang ist wie bei Hans Sachs. Bei einem Drama: der getreue Ramo 3, 1855, fehlt auch A. Es beginnt mit einem humoristischen Exkurs des Teufels, der natürlich nur den Narren vertrat:

„ich mein zwar nicht das in der höll
wer ein solchs gethös vnd geschöll
als wie dise leut anfangen,
bin schir mit schrecken hereingangen,"

was jedesfalls wirkungsvoller war als eine geleckte Begrüßung des p. t. publici durch den Gottseibeiuns. Die übrigen Dramen entbehren zunächst der Quellenangabe, wovon sich 13 in eine Gruppe nach Hans Sachsens Schema vereinigen lassen. Bei: Keiser Otto

1, 435; der erbauung Bambergs 1, 576; der Tetralogie von „Valentin und Ursus" 2, 1305 und Julius Redivivus 1, 514 steht sie im Titel, der wohl vor der Aufführung durch Ausruf genannt oder durch Anschlag bekannt gegeben wurde. Ebenso fehlt die Quellenangabe bei Keiser Ottnit 2, 1025 und Wolffdietrich 2, 1119, weil sie bereits im ersten Teil der Trilogie Hugdietrich bekannt gegeben wurde und aus demselben Grund bei Melusina II, 3, 1699. Beim König in Cypern 3, 1997 machte die bekannte Fiktion, das Publikum sei Zeitgenosse, die Angabe der Qu. unmöglich und in der „comedia von einem alten buler" 4, 2225 der stoffliche Anschluß an das Fastnachtspiel, dessen Quelle man wahrscheinlich kannte. Bei König Theodosius 2, 811 paßt Qu. nicht in den Stil des Ganzen. Bei „Keiser Otto" fehlt die Ansprache an das Publikum aus demselben Grunde wie bei König Theodosius die Quellenangabe, da dem deutschen Kaiser seinem Volk gegenüber eine Aufforderung zu schweigen eher geziemte, als eine gemütliche Begrüßung. Außerdem fehlt die Ansprache in dem „König in Cypern", in den vier Stücken von „Valentin und Ursus" und in der „comedie von einem alten buler." In Valentin und Ursus I beginnt der Narr sehr wirkungsvoll:

„auffsehens, was kleine leut sindt!"

und ebenso in der „comödie von dem buler":

„wenn jhr zum teuffl das maul halten könnt."

Merkwürdig ist wieder der König Theodosius, welcher beginnt:

„gar recht seit jhr zu vns kommen
dann wir haben vns fürgenommen
ein schöns vnnd nützliches gedicht
— — — — — — — — — — —
comediweiß zu recitirn,
in teutscher sprach zu eloquirn,"

also der Befriedigung und dem steigenden Selbstbewußtsein des Dichters Ausdruck verleiht. Die beiden letztzitierten Verse kommen fast in jedem Drama Ayrers vor und zeigen, daß das „recitirn" und nicht das Spielen noch immer als Hauptsache empfunden wurde.

Die Aufforderung zu schweigen ist, wie die schon angeführten Beispiele zeigen, oft humoristisch gefaßt und in der Erbauung Bambergs wird sie wie immer begründet:

„daß ihr kein person jrrig macht"

und ebenso im König Edwart III.

In fünf Dramen: Melusina, Belagerung Albas, dem fünften Teil der römischen Historien, Servius Tullius und Keiser Machumet fehlt die Aufforderung zu schweigen. Der Übergang zum Stück ist wie bei Hans Sachs, so im Servius Tullius:

„das werd jhr sehen mit verlangen
wenn wir zu spilen thun anfangen,"

im Keiser Machumet:

„vnd was er mehr hat außgericht,
dos werd jr sehen in diser gschicht."

Die Inhaltsangabe ist selten so ausführlich wie bei Hans Sachs, größtenteils nur angedeutet.

Vier Dramen, bezeichnenderweise aus des Dichters späterer Zeit, lassen sich nicht in das gewohnte Schema fügen.

In der schönen Sidea 4, 2177, erscheint ein Bote mit einem Brief, dessen Inhalt — die Exposition des Stückes — er nach einem kurzen

„schweigt still vnd hört ein wenig zu,"

angibt, und ebenso vernimmt der Zuschauer in König Edwart III., 3, 1927, bloß Vorfabel und das Stillschweigengebot im Prolog. In der „comoedie von den zweyen fürstlichen räthen" spricht Jahn, der erstauftretende Narr, bloß sein „still, still"; im „spiegel weiblicher zucht" 3, 2051, charakterisiert Venus sich selbst monologisch, gibt ihre Absichten (= lnhalt des Stückes) kund und schließt mit dem Gebot zu schweigen.

In den fünf Römerdramen, in den beiden Melusinendramen, im Hugdietrich, Wolffdietrich, Theseus, der Erbauung Bambergs und Keiser Machumet, also in 12 Stücken, spricht der typische „ehrenholt" den Prolog. In 11 Dramen: der comoedie von den zweyen fürstlichen räthen, König Edward III., comoedie von einem alten buler, König in Cypern, Keiser Otto, Keiser Ottnit, König Theodosius, Soldan von Babylonia, Valentinus und Ursus I und II und im getreuen Ramo spricht ihn der Narr, wozu ich auch den Luzifer des letztgenannten Dramas zähle. In den übrigen Dramen sprechen nicht typische, sondern Personen des Stückes den Prolog,

denen in Valentinus und Ursus III und IV, Spiegel weiblicher Zucht, Julius Redivivus und der schönen Sidea der Narr als Begleiter mitgegeben ist. Seine Verwendung ist bei Jakob Ayrer stärker als bei Hans Sachs.

Der Epilog bringt die gewohnte Moral in 12 Dramen in ganz einfacher Art, in drei Stücken ist sie mit einer kurzen Inhaltsrekapitulation verbunden (Hugdietrich, zwey brüder aus Syracusa und der griechische Keiser), eines vereint mit der Moral, die vorangestellte Fiktion der Zeitgenossenschaft, indem Edward III. die Anwesenden zu seiner Hochzeit ladet; im „Tarquinius Priscus" folgt auf die Moral noch die Ankündigung des nächsten Dramas:

„so vns auch Gott lest lenger leben
möchten wirs euch auch an tag gebn
vnd was sonst gschehen ist darnebn."

In sechs Stücken setzt der Epilog fort, was bühnenunmöglich ist; so schließt „Keiser Otto" mit dem Tod des Herrschers, der Ausblick auf den Nachfolger kommt im Epilog. So bringt der Epilog in der „erbauung Bambergs" zeitlich von der Handlung getrennte, aber den Zuschauer interessierende Ereignisse, ebenso in Valentinus und Ursus IV, und Keiser Machumet. Julius Redivivus endet:

„also endet sich das gedicht
Teutschland zu ehren zugericht,"

worauf ein begeistertes Lob Deutschlands folgt. Der „spiegel weiblicher zucht" aber endigt in einem Lied, das ja von jeher dem Epilog gleichwertig war, und in das Ayrer sogar die unumgänglich nötige Moral zu verquicken wußte. In den meisten Fällen schließt das ganze Stück mit einem frommen Spruch, so z. B. die Erbauung Bambergs:

„wenn aber Gott gibt weiter gnad
vnd euch die gschicht gefallen hat,
so machen wir andermal mehr;
doch alls allein zu Gottes ehr,"

der „griechische Keiser":

„Gott wöll uns vor der gleich bewahren
vnd zu dem ewigen leben sparen,"

der „Keiser Ottnit":

„es sagt ein alts sprichwort schir
daß diser sey ein weiser mann,
— — — — — — — — — —
der Gottes forcht sich auch befleiß
vnd flieh solche ding allezeit,
die schaden seiner seeligkeit,
die vns Gott allen hat bereit."

Und ganz erbost wendet sich Ayrer im Epilog des vierten Teiles von Valentinus und Ursus gegen das Publikum, dem die Moral zu lange dauere — ein Zeichen, wie überlebt sie sich schon hatte.

Sprecher des Epiloges ist in 19 Fällen[6]) der ehrenholt, in sechs Dramen[7]) der Narr Jahn, und zwar erscheint dieser in gewohnt possenhafter Weise nur in Valentinus und Ursus IV, sonst aber ganz ernsthaft, ja in „Keiser Otto", wo er seinen toten Fürsten beklagt, sogar mit einem tragischen Anstrich, und in den anderen Dramen ist selbst der Ewigfröhliche ein Doktrinär geworden und die vielverfolgte Wahrheit, die nur in der Narrenkappe in die Welt durfte, hat ihre klingenden Schellen eingebüßt. Im „griechischen Keiser", in „Valentinus und Ursus III" und in der Komödie von „einem alten buler" sprechen Personen des Stückes den Epilog. Ebenso im „Julius Redivivus", jedoch mit dem Unterschiede, daß es hier nicht ein Mensch, sondern Mercurius — der Bote der Gottheit — ist, welcher wohl durch Frischlins Einfluß — Ayrer gibt den Titel „commedia Julius Redivivus, aus Nicodemo Frischlino" — zu dieser Rolle kam.

Von den 36 Fastnachtspielen sind 17[8]) ohne Pro- und Epilog. Das einzige Rudiment dieser Bestandteile ist ein Gutenachtwunsch am Ende des letzten Auftrittes, z. B. im „beck", im „überwundenen trummelschlager", oder eine Zeile ähnlichen Sinnes, wie in der „besessen bäuerin":

„nun geht all heim! das spil ist auß,"

welche Bemerkung übrigens beweist, daß der Epilog noch immer die Aufgabe hatte, das Ende der Handlung anzuzeigen. 15 Stücke[9]) haben keinen Prolog, wohl aber einen Epilog. Er wird von einer Person des Stückes, die aber nicht zu stark an der Handlung

beteiligt ist, gesprochen, z. B. von der Magd in „S. Franciscus" von der Gemahlin im „überwundenen eiferer", denn die Nutzanwendung zu ziehen, paßt für einen, der mehr zusehend als aktiv beteiligt ist, eher, als für einen, der sie am eigenen Leibe verspürt hat. Im übrigen zieht der Epilog die altgewohnten Bahnen. Immer dieselbe allgemeine Moral, schon kürzer gefaßt, wie in früherer Zeit, zirka acht Zeilen, einmal (im „halbnärrischen wucherer") in ein Sprichwort zusammengepreßt. In zwei Stücken („Jann Posset" II und „Haempl") wird ein Neujahrswunsch darangeknüpft. Der Gutenachtwunsch in „hoflebens kurzer begriff" verbindet sich in den „drei bösen weibern" mit dem Versprechen, in Zukunft noch besseres zu bringen. Die gewohnte Entschuldigung über allzu große Laszivität mit der Fastnachtfreiheit in „meister Simon" hat eine bedeutsame Abänderung in den „zwen bulern" gefunden, wo Jann den Ehbruchstoff mit der Bemerkung verteidigt, er sei aus dem Leben genommen:

„ich kenn jhr selbst ein gut theil."

Das Leben hat über die Moral gesiegt. „Fritz Doella" zeigt die Aufforderung zu Tanz und Zahlen der Zeche und in diesem Stück wie in den „zwey paar verwechselten eheleut" finden wir die Verwahrung:

„doch ist diese geschicht erdacht,
niemand zu schimpff noch schaden gmacht,
sondern eim glechter in'd Faßnacht —"

Ein Fastnachtspiel („die versoffene bäurin" 4, 2627) hat keinen Epilog, wohl aber einen Prolog in der schematischen Form Ansprache an das Publikum, Quellen- und Inhaltsangabe und Aufforderung zu schweigen.

Er wird vom Narren gesprochen, wie der in den Stücken „der podagra tyranney" 4, 2517 und „hoflebens kurzer begriff" 4, 2589, in welchen auch der Narr zum Schweigen auffordert. Im „ritterorden des podagrischen flusses" 4, 2491 ist ihm die einzige Zeile:

„still, still und hört ein seltzam gschicht"

zugeteilt; auch den drei letzterwähnten Spielen fehlt der Epilog.

Weder hier noch in den anderen Prologen oder Epilogen hat Jakob Ayrer neue Motive gefunden, das Bedürfnis nach solchen war geschwunden.

Schlußwort.

Die Kunst ist stets der Zeit zulänglich, der sie entstammt, die einzelnen Motive entsprechen dem jeweiligen Bedürfnis. Mit dem dreißigjährigen Krieg zog eine neue, fremde Muse ins deutsche Land, neue Gedanken erschienen in neuer Form. Auch in der dramatischen Kunst wurde das Ausland Herrscher in Stoff und Gestalt, und Prolog und Epilog, Formen, die längst des blühenden Lebens entbehrten, fielen der Vernichtung anheim. Zwar finden wir auch während und nach dem großen Krieg Dramatiker, die ihrer nicht entbehren zu können glaubten, selbst Gryphius verwendet sie ausführlich in seinen Trauerspielen, aber neues hat die alte Schablone nicht mehr geboren. Was wir noch finden, sind atavistische Rudimente. — Verschieden sind die Wege, die die einzelnen Motive gingen, bis sie verschwanden. Alle jene, welche mangelnde Bühneneinrichtungen, Schranken, Dekoration, Vorhang etc. zu vertreten hatten, wurden durch die fixe Bühne abgelöst. Motive, welche der Verständigung des Dichters, oder der Schauspieler mit dem Publikum dienten und welche nicht entbehrt werden konnten, übernahm der Maueranschlag, die Zeitung oder das diese vertretende Flugblatt — der Theaterzettel. Mitteilungen über den Inhalt wurden größtenteils überflüssig, denn das Publikum lernte die aufregende Spannung während der Vorstellung schätzen und benötigte, fortgeschritten auf der Bahn seiner Entwickelung, die Inhaltsangabe nicht mehr. Die Moralisation, die durch Jahrhunderte auf breitem Boden fußte, fiel einer Umwertung der Werte in der Kunst endlich als gefälliges Opfer.

Nur zu besonderen, bedeutenden Gelegenheiten, bei Eröffnung oder Schließung eines Schauspielhauses, bei Beginn oder Schluß einer Spielsaison trat der Prologist vor die Rampe, um würdiger und eindringlicher zu sprechen, als das gedruckte Blatt; des Prologes Erbe hat die Theaterrede angetreten. —

I. Kapitel.

[1]) Edelestand du Méril, Origines du thèatre moderne, Paris 1849.

[2]) Die Oster- und Passionsspiele I. Die lateinischen Osterfeiern, Wolfenbüttel 1880, S. 121 f.

[3]) Zs. f. d. A. XX, S. 132 f.

[4]) Daselbst XXV, S. 251 f.

[5]) Carmina burana, hg. in der Bibliothek des lit. Vereines in Stuttgart, XVI, S. 80 f.

[6]) Weihnachtspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Graz 1803, S. 56 f.

[7]) Daselbst S. 62 ff.

[8]) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1877, S. 169.

[9]) Daselbst 1859, S. 207.

[10]) Das mittelalterliche Drama vom Ende des römischen Kaisertums, hg. v. Gerh. v. Zezschwitz, Leipzig 1878.

[11]) Erlauer Spiele, hg. v. Karl Ferd. Kummer, Wien 1882, S. 5 f.

[12]) Daselbst S. 15 f.

[13]) Daselbst S. 35 f.

[14]) Carmina burana (siehe oben) p. 95 f.

[15]) II. Bd., S. 215 f.

[16]) Zs. f. d. Phil. XXXII, S. 412 f.

[17]) Man vergleiche: Münchner Mkl. [Altdeutsche Blätter, hg. v. Moritz Haupt u. Heinrich Hoffmann, Leipzig 1840, II. Bd., S. 373], Lambacher Mkl. [Programm des Gymn. zu Kremsmünster 1883], zwei Prager Mkl. [Anton Schönbach, Über die Mkl. Graz 1874], Berner Mkl. [PBB. III, 365), Konstanzer Mkl. [PBB. V, 193], Trierer Mkl. [Hoffmanns Fundgruben II, S. 259], Himmelgartner Mkl. [Zs. f. d. Ph. XXI, 395], Erlauer Mkl. [Erlauer Spiele (siehe oben) S. 151], Lichtentaler Mkl. [DNL. XIV, S. 251].

[18]) Sterzinger Mkl. [Pichler A., Üb. d. Drama des Mittelalters in Tirol 1850, Innsbruck, S. 115], Docens Mkl. [Hoffmanns Fundgruben, II. Bd., S. 281].

[19]) F. J. Mone, Altteutsche Schauspiele, Quendlinburg 1841, S. 21 f.

[20]) Fundgruben, hg. von Dr. H. Hoffmann, II. Bd., S. 296 f.

[21]) Zs. f. d. A. III, 477 f. u. DNL. XIV, S. 671 ff.

[22]) DNL. XIV., S. 340 f.

23) F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1847, I. Bd., S. 72 f.

24) Fried. Stephan, Neue Stofflieferungen für deutsche Geschichte, Mühlhausen 1847, 2. Heft.

25) DNL. XIV, S. 305 f.

26) Hg. v. Ludwig Bechstein in der „Wartburg-Bibliothek", I. Bd. Halle 1855.

27) DNL. XIV, S. 904 f.

28) Mone, Schauspiele des M.-A., II, S. 184 ff.

29) Hg v. G. Milchsack in der Bibliothek d. lit. Vereines in Stuttgart, Nr. 106, Tübingen 1885 u. Germania III, 267 f.

30) Erlauer Spiele (siehe oben) S. 125 f.

31) DNL. XIV, S. 379 ff.

32) Erlauer Spiele (siehe oben) S. 95 f.

33) Zs. f. d. A. VII, 545 f.

34) Hoffmanns Fundgruben, II, S. 285 f.

35) Mone, Schauspiele des M.-A., I, S. 254 f.

36) Quellen und Forschungen zur Gesch., Lit. und Sprache Österreichs, hg. v. Hirn und Wackernell, I, S. 3 f.

37) Daselbst S. 181 f.

38) Daselbst S. 279 f.

39) Daselbst S. 353 f.

40) Daselbst S. 435 f.

41) Mone, Altteutsche Schauspiele, S. 109.

42) Pichler, Über d. Drama des M.-A., S. 99 f.

43) Karl Weinhold, Über das Komische im altdeutschen Schauspiel, im Jahrbuch f. Literaturgesch., hg. v. R. Gosche, I. (1865), S. 32 f.

44) Programm des k. k. Staatsgymnasiums zu Innsbruck 1852, S. 6 f., hg. von Adolf Pichler.

45) Pichler, Über d. Drama des M.-A. S. 5 f.

46) Germania IV (1859), S. 338 f.

47) Bibliothek des lit. Vereines in Stuttgart, Nr. 150, Tübingen 1880.

48) Fastnachtspiele, hg. v. Adalbert Keller in d. Bibliothek des lit. Vereines zu Stuttgart, Nr. 28 bis 30 u. 46, Nr. 126.

49) Volksschauspiele. In Bayern und Österreich gesammelt von A. Hartmann, Leipzig 1880, S. 412 f.

50) Das Oberammergauer Passionsspiel, hg. v. A. Hartmann. Leipzig 1880, S. 1 f.

51) Daselbst S. 81 f.

52) Mone, Altteutsche Schauspiele, S. 145 f.

53) Mone, Schauspiele des M.-A. I., S. 265 f.

54) Hoffmanns Fundgruben, II, S. 279 f.

55) Wilken E., Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele, Halle 1873, S. 232 f.

56) Keller, Fastnachtspiele (siehe oben) Nr. 125.

[57]) In der Luzerner Bühnenrodel, die Renward Brandstetter in Germania XXX, 1885 (S. 325 f) abdruckt, findet sich folgende Anweisung (S. 326):

„Proclamator.

Soll sin ze roß, in gantzer rüstung, in harnast, darüber den ersten tag ein wyß, den andren tag ein rott sydin, zerhowen [= geschlitzt, v. Lexer, WB III, 1069] wapen röcklin, ein wyß sammatin parett mit fädern vnd sonst kostlich jn wyß bekleidt den ersten tag, den andern tag glycher maßen, doch in rotter farb."

[58]) Specimen lectionarum antiquarum francicarum cura et studio Diederici v. Stade, Stadae 1708, p. 27 f.

[59]) Reidt H., Das geistl. Schauspiel des Mittelalters in Deutschland, Frankfurt 1868, S. 27 f.

[60]) Germania XXX, S. 326.

„fendrich proclamatoris

Sol auch allso beyd tag bekleidt sin wie der proclamator. Er sol ouch haben die zwey fendlin von daffet gemacht, darinn die mysteria oder zeichen deß lydens Christi gemalet syent, das ein wyß, den ersten tag, das ander rot, den andern tag, die laßt der proclamator machen."

Außerdem hatte der Proklamator und Regent schildtragende Knaben, denn es heißt:

„Rector oder regens.

Sol sin selbander mitt einem tugentlichen Knaben" etc. und später

„Schilltknab proclamatoris

sol auch dem proclamator vnd fendrich glych bekleidt sin beid tag. Er sol ouch haben ein rodellen [it. rotella] oder schillt, zimlicher größe darinn ouch die zeichen des lydens Christi" etc.

Diese Anweisungen zeigen, daß man diese Figuren nur zur Erhöhung der äußeren Pracht einführte. Dem Knaben oblag wohl das Anmelden des Proklamators, weil auch die Kirchenlehrer [vide Zs. f. d. Ph. XVII (1885), S. 358] von solchen angemeldet wurden.

[61]) Wien. Beiträge z. d. u. e. Phil., hg. v. Heinzel, Minor u. Schipper, II, S. 103 f.

II. Kapitel.

[1]) Fastnachtspiele des 15. Jahrh., hg. v. Adalbert v. Keller in der Bibliothek des lit. Vereins zu Stuttgart Nr. 28, 29, 30 u. 46.

[2]) Sterzinger Spiele, hg. von Oswald Zingerle in den Wr. Neudrucken, IX. u. XI. Bd.

[3]) Augsburg 1541.

[4]) Hg. in Baierns Mundarten, II. Bd. 1895, S. 1.

[5]) III. Bd., S. 5 f.

6) III. Bd., S. 13 f. u. 17 f.
7) III. Bd., S. 2 f. u. IV., S. 409 f.
8) Spil, wie man alte weyber jung schmidet. Augsburg 1540.

III. Kapitel.

1) Karl Goedeke, Grundriß, II. B., S. 328.
2) Pamphilius Gengenbach, hg. von Karl Goedeke. Hannover 1856.
3) a. a. O. S. 54 ff.
4) Schweizerische Schauspiele, hg. v. J. Baechthold, 1893, III. Bd., S. 14 ff.
5) Gengenbach, hg. v. K. Goedeke, S. 117 ff.
6) a. a. O. S. 77 ff.
7) Hg. v. J. Baechthold u. F. Vetter in d. „Bibliothek älterer Schriftwerke der Schweiz", II. Bd.
8) a. a. O. S. 257 ff.
9) Jahrbuch für schweizerische Geschichte. VII. Bd. 1882, S. 144 ff.
10) Das Kloster, hg. v. J. Scheible. VIII. Bd., S. 828 ff.
11) Hg. v. J. Baechthold im „Geschichtsfreund", XXXVI. Bd. 1881, S. 1 ff.
12) Lateinische Literaturdenkmäler, hg. v. Max Hermann, VII. Bd. 1892.
13) a. a. O. I. Bd., 1891.
14) Expeditus Schmidt, die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hg. v. Muncker, 1903. XXIV, S. 109.
15) Hecuba et Iphigenia in Aulide Euripidis tragoediae in latinum tralatae Erasmo Roterodamo interprete Viennae 1511.
16) Viennae 1548.
17) Viennae 1515.
18) Rud. Schwartz, Esther im d. u. nl. Drama. Oldenburg 1896, S. 201 ff.
19) a. a. O. S. 187 ff.
20) Viennae 1515.
21) Erich Schmidt, Komödien vom Studentenleben. Leipzig 1880, S. 26 f.
22) Otto Franke, Terenz und die lat. Schulkomödie in Deutschland. Weimar 1877.
23) Bibliothek des lit. Vereins in Stuttgart, Nr. 211.
24) Coloniae 1521.
25) Lat. Literaturdenkmäler, hg. v. M. Hermann, III. Bd., 1891.
26) Witebergae 1541.
27) Viennae.
28) R. Schwartz, „Esther". Oldenburg 1896, S. 226 ff.
29) Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrh. I. Bd. Zürich 1890, S. 59 ff.

30) Alemannia. III. Bd. 1875, S. 120 ff.

31) O. Franke, Terenz und die lat. Schulkomödie. S. 93.

32) E. Weller, Das alte Volkstheater der Schweiz. Elberfeld 1863. S. 63 f.

33) a. a. O. S. 64 ff.

34) a. a. O. S. 72 ff.

35) Daselbst S. 84.

36) Daselbst S. 85.

37) Schweizerische Schauspiele, II. Bd. 1899, S. 13 ff.

38) Augsburg 1538.

39) Augsburg 1539.

40) Schweizerische Schauspiele, I. Zürich 1890.

41) Schweizerische Schauspiele, III. 1893, S. 141 ff.

42) Vide cap. I, Anmerk. 60.

43) Weller, S. 153.

44) Schweizerische Schauspiele, III. 1893, S. 147 ff.

45) Weller, S. 148 f.

46) Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur, XIV. Bd. Quendlinburg 1847, S. 25 f.

47) Schweizerische Schauspiele, III. 1893, S. 58 ff.

48) Daselbst S. 14 ff.

49) Hg. v. H. M. Kottinger in der Bibliothek der ges. deutschen Nationalliteratur, Bd. XXVI. Quendlinburg 1848.

50) Schweizerische Schauspiele, I. 1890, S. 184 ff.

51) Niklas Manuel, hg. v. Baechthold u. Vetter in der Bibliothek älterer Schriftwerke der Schweiz, II. Bd., S. 305 ff.

52) Weller, S. 219 ff.

53) Daselbst S. 287.

54) Schweizerische Schauspiele, II. 1891, S. 116 ff.

55) Weller, S. 30 ff.

56) Weller, S. 253 ff. und Armand Streit, Geschichte des Bernischen Bühnenwesens. Bern 1873, I. Bd., S. 119 ff.

57) In J. Tittmann, Schauspiele des 17. Jahrh. Leipzig, 1868, Brockhaus, S. 163 ff.

58) Weller, S. 259.

59) Daselbst S. 176.

60) Daselbst S. 186 ff.

61) Daselbst S. 193 ff.

62) Daselbst S. 196 ff. u. Schwartz R., „Esther". Oldenburg 1898, S. 51 ff.

63) Weller, S. 203 ff.

64) Daselbst S. 260 ff.

65) Daselbst S. 37 ff.

66) Daselbst S. 234 ff.

67) Daselbst S. 104 ff.

68) Daselbst S. 209 ff.

69) E. A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg 1845, S. 111.

70) Exped. Schmidt, Die Bühnenverhältnisse d. deutschen Schuldramas. (Muncker F., 24) 1893, S. 194.

71) Daselbst S. 144.

72) Daselbst S. 113.

73) H. Holstein, Die Reformation im Spiegelbild der dram. Literatur des 16. Jahrh., S. 45.

74) Exp. Schmidt, Die Bühnenverhältnisse, S. 115.

75) Bibliothek des lit. Vereins Nr. 170, S. 69 ff.

76) a. a. O. S. 3 ff.

77) Bibl. d. lit. Vereins Nr. 49, S. 3 ff.

78) Daselbst S. 92 ff.

79) Daselbst Nr. 170, S. 155 ff.

80) a. a. O. S. 207 ff.

81) Augspurg 1540.

82) o. O. 1541.

83) Creizenach W., Gesch. d. neueren Dramas, I, S. 370.

84) Exp. Schmidt, Die Bühnenverhältnisse, S. 67.

85) Patriotisches Archiv für Deutschland. 1786, S. 296 ff.

86) Rudolf Schwartz, „Esther", S. 20 ff.

87) H. Holstein, Die Reformation im Spiegelbild etc., S. 40.

88) Tittmann, Spiele des 16. Jahrh., S. 1 ff.

89) Hg. v. J. Bolte 1884.

90) Franz Spengler, Der verlorne Sohn. Wien 1883, S. 113 ff.

91) Haller Neudrucke Nr. 36.

92) Mitteilungen d. deutschen Ges. zur Erforschung vaterländischer Sprache u. Altertümer. Leipzig, VII, S. 81.

93) Zachers Zs. S. 424 ff.

94) Daselbst S. 429 ff.

95) Daselbst S. 438 ff.

96) ed. Rollenhagen, Magdeburg 1622.

97) W. Scherer, Deutsche Studien. WSB. 90 Bd., S. 186.

98) Haller Neudrucke Nr. 53/54.

99) Leipzig 1625.

100) Karl Th. Gaedertz, Gabriel Rollenhagen. Leipzig 1881.

101) Karl Goedeke, Every man, Homulus u. Hecastus. Hannover 1865, S. 46 ff.

102) Scheibles Schaltjahr 1847. V. Bd., S. 425 ff.

103) Nürnberg 1539.

104) Tittmann, Schauspiele des 16. Jahrh. S. 113 ff.

105) Daselbst S. 201 ff.

106) H. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel. Leipzig 1880, S. 101.

107) R. Wolkan, Böhmens Anteil an der deutschen Lit. des 16. Jahrh. Prag 1891, II, S. 83 ff.

108) a. a. O. S. 126 ff.

109) K. Goedeke, Every man p. 104.

110) Bibl. d. lit. Vereins Nr. 41, S. 5 ff.

111) Daselbst.

112) Daselbst.

113) Tübingen 1590.

114) Zachers Zs. XVI, S. 79 ff.

115) Tübingen 1545.

116) Bibl. d. lit. Vereins Nr. 232.

117) Elsäss. Literaturdenkmäler aus dem 14. bis 17. Jahrh., hg. v. E. Martin u. E. Schmidt, VI. Bd., 1888.

118) Daselbst, IV. Bd., S. 127 ff.

119) a. a. O. S. 259 ff.

120) Daselbst S. 305 ff.

121) Märkische Forschungen, XVIII, 1884, S. 109 ff.

122) Zs. d. hist. Vereins für Niedersachsen. Jahrg. 1852, S. 294 ff.

123) Haller Neudrucke Nr. 95.

124) Siehe Anm. 124, S. 372 ff.

125) Rudolf Schwartz, „Esther", S. 37 ff.

126) Wien 1545.

127) Wien 1542.

128) Wien 1543.

129) Wien 1543.

130) Wien 1545.

131) Wien 1551, hg. in d. Wr. Neudrucken Nr. 5, 1883.

132) Wiener Skizzen, neue Folge 1839 hg. v. E. Schlager, u. bei K. Weinhold S. 194 ff.

133) R. Wolkan, Böhmens Anteil, S. 140 ff.

134) Daselbst S. 178 ff.

IV. Kapitel.

1) Ich zitiere die Tragödien und Komödien nach der Keller-Götze Ausgabe Hans Sachsens in der Bibl. d. lit. Vereins in Stuttgart.

2) In die Gruppe I, *α, a)* fallen in chronologischer Reihe folgende Stücke:

Virginia 2, 3 (1530), Henno 7, 124, Judicium Paridis 7, 41, Violanta 8, 340, Lisabetha 8, 366, Hiob 6, 29, Monechmo 7, 98, Frau Genura 12, 40, Königin v. Frankreich 8, 51, Jakob u. Esau 1, 88, Circe 12, 64, Judicium Salomonis 6, 112, Jocasta 8, 29, Florio 8, 300, Jeremias 11, 1, Jonas 11, 80, Auferstehung Lazari 11, 242, Zwei Ritter zu Burgund 8, 81, König Ißboset 10, 284, David läßt sein Volk zählen 10, 365, Belagerung Samariae 10, 444, Belagerung Jerusalems I 10, 468, Abigayl 15, 70, Kindheit Mose 10, 76, David u. Bathseba 10, 319, Eli und seine Söhne 11, 241, Mucius Scevola 8, 197, Opferung Isaac 10, 59, Clitimnestra 12, 317, Irrfahrt Ulissi 12, 342, Zerstörung Trojas 12, 279, Alcestis 12, 387, Rosimunda 12, 404, Zerstörung Jerusalems II 11, 312, Des Leviten Kebsweib 10, 216, Die vertrieben Kayserin

8, 161, Magelona 12, 451, Herzog Wilhelm 12, 488, Jephtas Tochter 10, 169, Gideon 10, 147, Simson 10, 186, H. Schapler 13, 1, König Darius 10, 491, Josua 10, 96, Machabeer 11, 97, Hagwart u. Signe 13, 214, Aretaphila 13, 142, Oliver u. Artus 8, 319, Der Jüngling im Kasten 13, 244, Der verlorene Sohn I 13, 264, Geburt Johannis u. Christi 13, 289, Königs Ciri Geburt 13, 289, Jaël 10, 130, Daniel 11, 27, Verfolgung Davids 10, 262, Ahab 10, 402, Mephiboset 10, 308, Daphne 13, 458, Der ganz passio 11, 256, Beritola 16, 100, Wilhelm v. Orlientz 16, 57, Pura 11, 343, Arsinoë 13, 547, König Sedras 16, 144, Artoxerxes 23, 185, Die Witfrau Franciska 20, 47, Andreas u. Bancban 16, 22 (1561).

Zu I, α, *b*):

Stulticia 7, 17 (1532), Absalom 6, 86, Die 12 getreuen Frauen 13, 530 (1559).

Zu I, β, *a*):

Lucretia 12, 3 (1527), Tobias 1, 34, Plutus 7, 65, Caron 7, 3, 6 Kämpfer 8, 3, Dagobertus 12, 88, Rehabeam u. Jeroboam 10, 382, Herodes 11, 132, Ungleiche Kinder Evae 1, 53, Camillus 12, 227, Clinias u. Agatocles 12, 432, Der verlorne Sohn II 11, 213, Thamar 10, 342, Die Witfrau mit dem Ölkrug 10, 429, König Saul 15, 31, Perseus u. Andromeda 13, 427, Abraham u. Loth 10, 15, Alexander 13, 447, Cleopatra 20, 187, Romulus und Remus 20, 140 (1558).

Zu I, β, *b*):

Judith 6, 56 (1551), Der Marschall mit seinem Sohn 13, 52, Gott Bell 11, 67 (1559).

Zu II, α, *a*):

Jupiter u. Juno 4, 3 (1534), Esther I 1, 111, Griselda 2, 40, Thitus u. Gisippus 12, 15, Hecastus 6, 137, Enthauptung Johannis 11, 198, Die unschuldige Kaiserin 8, 131, Die falsche Kaiserin 8, 107, Fortunatus 12, 187, Die Königin reitet den Aristoteles 12, 241, Melusina 12, 526, Die 4 unglückhaften Liebenden 13, 172, Der hörnen Sewfriedt 13, 334, Esther II 15, 87, Die 12 argen Königinnen 16, 3, Die Schöpfung 1, 19, Der alt reich Bürger 12, 115 (1552).

Zu II, β, *a*):

Pallas u. Venus 3, 3 (1530), Ritter Galmi 8. 261, Tristant 12, 142, Die schöne Marina 13, 84, Julianus 13, 110, Marina 20, 64, Pontus u. Sidonia 13 378, Das jüngste Gericht 11, 400 (1558).

[3]) Der Einfachheit halber zitiere ich die Fastnachtspiele H. Sachsens nach den Haller Neudrucken.

[4]) Bibl. des lit. Vereins Nr. 36.

[5]) Daselbst Nr. 76 bis 80.

[6]) In den 5 Römertragödien, Valentinus u. Ursus I. u. II., Hugdietrich, Ottnit, Wolfdietrich, Melusina I. u. II., König in Cypern, Theseus, getreuer Ramo, König Theodosius, König Edward III., Keiser Machumet, Erbauung Bambergs.

[7]) Valentinus u. Ursus IV, Soldan v. Babylonia, zwey Brüder von Syracusa, die schöne Sidea, zwey fürstliche raethe, Keiser Otto.

[8]) Von den knörren Cüntzlein 5, 3077; der wittenbergisch magister 5, 3109; Claus Narr 5, 3125; Eulenspiegel 5, 3139; von einem ungerechten juristen 5, 3039; daß kein landsknecht in himmel und hölle kommt 5, 2947; der verlohren Jahn Posset 5, 2907; die besessen bäuerin 4, 2651: der überwunden trummelschlager 5, 2849; der beck 4, 2809; Der falsch notarius 5, 2975; der baur mit seim gefatter todt 4, 2467; Antreuxo 4, 2337; der jude von Frankfurt 4, 2419; wie der teufel einer bulerin ihr ehr $\frac{3}{}$ hütet 4, 2673; wie ein weib ihren mann .. verkuppelt 4, 2745; von einem pfaffen der den teufel beschweren wollt 4, 2701.

[9]) Jahn Posset I. u. II. 5, 2869 u. 5, 2889; die ehrlich beckin 4, 2763; der münch im keszkorb 5, 3093; der forster im schmaltzkübel 5, 3063; der halbnärrische wucherer 4, 2441; der verlarfft S. Franciscus I u. II 5, 3005 u. 5, 3025; der Haempl 5, 2929; der vberwunden eiferer 4, 2791; die zwen .. buler 4, 2725; Fritz Dölla 4, 2829; Meister Simon 4, 2365; die zwey paar verwechselten eheleut 4, 2391; von drei bösen weiben 5, 3051.

I by [illegible] to return the [illegible]

[illegible] of [illegible] to [illegible]

is number you [illegible] box [illegible]

[illegible]